ميشيل برونير

ورشة المسرح

ترجمة:

فتحي العشري

ورشة المسرح

ميشيل برونير

تحت إشراف:

د/ نبيل برجيه

إلى ميشيل سيجروتان

كل الشكر

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة

المسرح يبدأ في اللحظة التي - في المساحة ذاتها - يجتمع أشخاص يعرضون فعلاً بالإيماء، متكلماً أو مغني، وأشخاص آخرون ينظرون إليهم. هذا العرض هو عمل مشترك لفنيين متخصصين، وهم يوحدون مساهماتهم، يتغنونه بشكل أكثر أو أقل حداثة ويهيئون لقاءه بالمشاهدين، كيمياء معقدة متعددة الأشكال الجدية واللعب على كل المواقع، الأدب، العمارة، الموسيقى، الرقص والتصوير - أو بالأحرى الصوت، الحركة واللون - دون نقص واحدة من هذه المظاهر إنها محاولة تتقلب بين الواقع الأكثر إحساساً والتجريد الكامل. العناصر مثل قماشة الرسم وخشب الديكور، عرق ودموع الممثلين، نسيج الملابس وجلود الأقنعة، هنا، بحقيقتها المادية لكي تستكمل كلمات مؤلف يعبر عما لا يستطيع كل هذا عن قوله، ومصنوعة بطريقة يحكي لنا بها تاريخ يلمسنا لأنه حتى إذا كان لبعض الكتابات المعاصرة اتجاه لابتداع انسجام الحكاية، فإن المسرح يظل هو رواية حدث يقال باللكمات والحركة معاً.

هذا الكتاب يستهدف تقديم مختلف الممثلين الذين يتدخلون في إطار ورشة غريبة للغاية ومعقدة جداً، ومعرفة كيف أن كثرة من المشتركين يخلقون فناً متفرداً، نوعياً، لا بديل له. لنختبر أولاً الشروط المادية للمنتج بداية بالأماكن ذاتها حيث يكتسب تركيبات تجعله هكذا، دون تبديد مضامينه الاقتصادية ولامالية، في إعداد عرض، وتحديد الاختصاص والأسلوب النوعي لتدخل كل شخص. في فصل أخير، في النهاية، لنتذكر كيف يكون استقبال عرض هي حدثاً بعد، ويتطلع إلى مستقبل المادة المصنوعة هكذا، منذ المواجهة الأولى مع الجمهور حتى الآثار التي تدوم وهي مكتملة لنحاول فهم كيف أحدث السحر المسرحي، ثمرة تعاون مضاعف ومكتمل، لإنتاج هذا الإبداع غير المجتمل، حيث من الصعب تحديد المؤلف الحقيقي، هذا التحقيق ينطلق بطريقة ما من مسرح خال، عندما لم يوجد أي شيء بعد، انتهاء إلى مسرح خال من جديد بعد التصفيق الأخير.

بتوحيد وجهة النظر التاريخية والتقارب التكنيكي، سنبين كيف قادت الأسباب المادية في كل عصر دراما وجمال العرض، الكتابة المسرحية هي في الحقيقة محددة بطرق متوافقة تحولها إلى عرض، التقاليد التي توجد العرض تحت مظهره الأكثر مادية تتداخل في إبراز النصوص، هكذا على سبيل المثال فإن ترسيخ المشهد الإليزابيثي في ساحة أو برج يغرض بناء درامياً متقطعاً وتعددية خاصة. بدون المقصورات التي يستخدمها الممثلون كلها، شكسبير سيجعل مشهد شرفة روميو وجوليت أو مشهد الأسوار في بداية "هاملت"؟ كذلك تقطيع فصول المأساة "الراسينية" في حاجة بالتأكيد إلى شيء ما بضرورة قصي الشموع بانتظام. كذلك أيضاً، الجمهور المفاجأة منذ أربعين عاماً كنوع درامي يحيل إلى الأسباب الاقتصادية للإنتاج المعاصر: تقطع بنص الممثلين الحاليين في عدم إحداث العروض ذاتها مثل استمرار فرق "الكوميديا دلأرتي" الأولى على العكس، والعرض المسرحي لا يأخذ درامي يستنتج الحوار والتعاليم، هل ليذكر أن المؤلف له متطلباته الخاصة. أياً كان العصر، فإن الشكل الذي يتخذ كتابته "الإخراج" يؤكد ضرورة عمل يحول الكلمات إلى عرض ويستدعي اشتراك مجموعة من الفنيين، الآلية الجهنمية لإحدى مسلاة فيدرو تتطلب تنسيقاً مادياً لا غبار عليه، وإحكاماً حدداً لأقل تفاصيل تقنية أن يغلق باب ديكور، هو كل العرض الذي يعترف. كذلك يمكننا أن نأخذ في الاعتبار أن كثرة التعاليم منذ نهاية القرن الثامن عشر تتطابقه مع التأكيد المتصاعد لدور المخرج.

العلاقة الوثيقة والمتبادلة التي توجد بين الشروط المادية للعرض والكتابة المسرحية تؤسس حقيقة العرض الحي. الحياة الإنسانية تفترض جسد وروح ويحدث كذلك للمسرح المادة والفكرة يتحديان بطريقة لا سبيل إلى الخلاص منها، إنه التجاذب الذي يتضمن تخصيصه والذي يشرح في الوقت نفسه العلاقة الخاصة جداً التي تربطه بالموت. بقدر ما يكون إختماره طويلاً فإن المسرح لا يوجد إلا في لحظة وقتية، قبل اختفاء حتمي أنه فريد في وهنه.

لنهتم بالإحاطة بكل فني في ورشة المسرح في الإعداد لهذه اللحظة الثمينة، حيث تتحول المادة بالتزامن إلى فكرة وعاطفة، هذا العمل يتوجه للدارسين الاجتماعيين وفهم، بداية بكلمات نص، كيف يمكن ظهور عرض حي، لكن أيضاً للمثلين الشباب، والمؤلفين، أو المخرجين الراغبين في إعداد مستند لا غنى عنه عن مادة ولعهم. في النهاية لكل هواة المسرح....

أولاً: المكان المسرحي:

1-الفضاء المسرحي:

المسرح هو فن الفضاء والزمن منذ البداية لكي يصبح عرضاً، تخرج صفحات كتاب تحفظ ذاكرتها، تسجل بالضرورة في فضاء محدد وفي زمن من غير قابل للانعكاس الذي ينتهي فور انتهاء العرض، لكي يوجد بطريقة ملموسة، فهو في حاجة الفضاء منظم بطريقة يستطيع بها الحديث المؤدي أن يكون مشاهداً آنياً. بمعنى أن نوعيته تسكن بقدر كاف في المكان الذي يراه. وهو يبدأ حياة.

تعريف:

مكان مسرحي يحدد بالعلاقة الناشئة بين جماعتين: جماعة الممثلين وجماعة المشاهدين، مجتمعين في نفس الفضاء خلال وقت محدد لكي تشتركا كل حسب طريقتها في تظاهرة تستطيع أن تتخذ الأشكال الأكثر تعدداً: حدث مرتجل، سعادة، عرض متوافق على فعل متكلم، مغني من حيث يرى موضعاً من حيث ينظر ويحرص على محصول جسدي ونفسي معاً بين مشاهدين ومشاهدون: اشتقاق كلمة مسرح يحيلنا إلى الفعل اليوناني الذي يعني ينظر.

المكان المسرحي يمكن أن يقدم كفضاء نوعي ودائم، البناء المسمى مسرح، المشير بغائية خاصة باستقبال العروض، (مهنة، مصنع، قاعة جمباز، فناً، مدرسة، شارع) بإقامة منصة أو مدرجات، ربما يكون حدداً بعلامة بسيطة بالطباشير على درب الجمهور أو يظل مبهماً وغير محدد في تنظيمه: هكذا أخرج أندريه إنجل "فندق حديث" لكا نكافي عمارة زجاجية يجتازها المشاهدون بطريقة احتمالية. بعض المشاهد التي يتخذها، وحتى إذا كان وجددها سابقة لكل عرض، مثلما في حالة مسرح بالمعنى المعماري، إنه العرض الذي يقدم في المكان طبيعته المسرحية.

إذا كان كل مكان يمكنه أن يتحول إلى مسرح، فإن طبيعته ليست عندئذ محايدة: لا يلعب الشيء نفسه، ولا بالطريقة نفسها في الأوبرا أو فوق منصة متنقلة، في مقهى مسرحي أو في قاعدة بها مائتي مكاناً، في مسرح ايبيدور أو في مصنع غير مخصص. كل فضاء يحمل في ذاته كتحديد يغير بطريقة أو بأخرى نوع المنتج الذي سيأويه. إعداد عرض يبدأ بفكرة عن المكان الذي يجب أن يستقبله.

المكعب والدائرة:

كل مكان مسرحي هو "ألة للرؤية ولإتاحة الرؤية" (رنية اليد) هذا لماذا يفكك الإعداد فضاء العرض الدرامي إلى وحدتين مكملتين ومترابطتين: الفضاء المسرحي، المكان الذي يرى منه الممثلين والفضاء العام: المكان الذي ينظر منه المشاهدون. من الطقس البدائي للمدائح الأولى في احتفالية مسارح عصرا الباروك، ومن المنصة البدائية يضغط المتسكعين حولها حتى البناء المشيد والمحجوز للمتميزين، هذا الانقسام نشأ من المسرحية لوي جوفيه يذكرنا بأنه "في هذا المكان المنسي، يوجد طرفين: هناك المنصة، وهنا القاعة".

عالم الخيال وعالم الواقع. تنظيم الفضاء المسرحي، أبعاده، شكله، في علاقة دائماً مع تنظيم الفضاء العام، ومحتواه وتنسيقه وديكوره، العلاقة التي تنشأ بين هذين الفضاءين موظفة لصالح جوهر المسرح.

الفيلسوف إيفين سوريو، الذي سنستعبر منه الاستشهادات التالية، أشار إلى أنه منذ الأصول وفيما بعد خواص مختلف الأماكن اليومية أو الدائمة، المغلقة أو في السماء المفتوحة – حيث يجري العرض، نظامان متقابلان أوحيا، حسب العصور، نظام الفضاء المسرحي: المعكب والدائرة.

الفضاء الكروي يشمل ممثلين ومشاهدين في حجم واحد.

لا منصة، لا قاعة، لا حدود، هذا النظام يجمع المشاركين في فضاء "مفتوح وحر بغير حدود" والمكان المسرحي يأخذ شكل ساحة دائرية غير محدودة أو لا، حد لها يلتحم الفضوليون. خلق حميمية كبيرة بين الجمهور والممثلين، لتنمية علاقة مشاركة إيجابية تمنح لأنظار المشاهدين زوايا الاقتراب الأكثر تنموياً، والفضاء المسرحي المحدود بالديكورات ذات الإكسسوارات النادرة وتتسم بتجريد أقصى: "فقط ما هو ضروري للتركيز وقفياًَ على ما هو في العالم الذي نشعر به والذي يجب أن يتعزز ويتطبع محلياً في وقت محدد". هذا النظام أوحى بمعمار المسارح اليونانية والجليات الرومانية.

نجده في معرض المنصة العصور الوسطى القائمة على المكان العام أو على ساحات الكاتدرائيات لعروض المعجزات.

يشترك أيضاً في هذا النظام السيرك الذي ينتمي إليه رجال المسرح مثل ماكسي ريينها رد في سنة 1920 وجيروم سافاري في عصر سحر السيرك الكبير، لكن أيضاً الأماكن الرياضية مثل برسي أو قصر الرياضة حيث تقدم بعض العروض لجماهير غفيرة، بعض القدوم المعاصرة استوحت ذلك: كذلك المسرح الدائري الذي شيد في باريس عام 1954. سينوجرافيا عروض كثيرة جرت: نفكر في "حلم ليلة صيف" التي عرضت عام 1968 بإخراج آريان مينوشكين في سيرك مونمارتر أو كاترين أنطوان فيتز لآراجدن عام 1975.

الفضاء المكعب على العكس مغلق وعالمان يتقابلان فيه بعلاقة مجابهة: في مكعب مسرح مشيد، يواجه المشاهدين في موقع واقعي "ملموس وجسدي من لحكم وعظم، من خشب أو من قماش، طبيعي أو خداع بصري"، المنصة والقاعة يكونان قطبين متعارضين من خلال ثقب كبير مغلق. من "جزء محدد مقتطع من عالم العمل" تنبثق رؤية الواقع، وهذا يبين انفصال الجمهور القام عما يراه. الفضاء المسرحي يتحول إلى آلة لإنتاج الصور الخادعة، ما يقود بالضرورة إلى واقعية ما في العرض:

"كل ما هو غير محدود في المكعب يجب أن يكون مجسداً أو ممثلاً بشكل ملموس، أسلوبياً أكثر أو أقل لا يهم: في كل الأحوال يعود ذلك إلى المعاني" هذا النظام يفترض أيضاً توجيهها، ذلك أن ما يتحرك على المسرح ينظم حسب ديناميكية أفقية، في علاقة مع الصدام الذي يجب أن يتلقاه المشاهد. كل إشارة ناتجة عن الممثل موجهة لعمل مدار النظرات التي تتلقاها: حتى ظهره يكتسب قيمة لها معنى. هذا النظام المجابة يفرض في النهاية معماراً إجبارياً: كل حركات الشخصيات، كل أحداث المسرح مقررة ومدروسة مسبقاً، بنص مكتوب منضبط"

تحضير العالم المعروض على المسرح غير محدود بهذا النظام المقرر سلفاً للعلاقة بالمشاهدين.

منذ عصر النهضة، معمار المسارح الغربية مستمر عموماً من هذا النظام المكعب حيث يلزم المسرح على الطريقة الإيطالية النموذج الأكثر استخداماً. لكن وكما يسجل هنري جوهييه في "جوهر المسرح" يوجد حنين دائم للمجال على امتداد تاريخ المكان المسرحي. في نظام الكثير من الفضاءات المعاصرة، هذا التوتر بين المجال والمكعب يذكرنا بأن الإنسان هو في الوقت نفسه في العالم وفي مواجهة العالم.

قيود المكان المسرحي:

أياً كان شكله، المكان المسرحي يستجيب بمقتضيات ضرورية، الأمان الذي يجب ضمانه للجميع، وبخاصة في المباني المغلقة، أو الوقاية من مخاطر الحريق تفرض منذ البداية وجود ستار حديدي يفصل المسرح عن القاعدة الصوت والرؤية يجب أن يكونا كافيين لجموع المشاهدين، بالاستخدام الأمثل للمكان المتاح، كثيراً من القيود التي تفرض على معمار المكان المسرحي بالنسبة لنوع العروض المقدمة والأولويات المعطاة لأي من مقتضياته.

المكان المسرحي يجب أن يسمح للممثلين أن يتهيأوا لفضاء يسجل فيه الأداء المكون من أقوال وأفعال وحركات بطريقة ثلاثية الأبعاد لظهور فعل. حسب العصور، أبعاد هذا الفضاء المسرحي، وشكله، وإمكانيات الديكور والتحول الذي يمنحه، خلقوا اتجاهات أكثر تنوعاً. تم العمل على ترسيخ الخدع المنوط بها إعطاء صورة خادعة لأماكن أخرى بفضل ديكورات منظورة وآلية أكثر أو أقل تمويهاً، أو اللجوء إلى التجرد الوظائفي لمنصة بدون إكسسوارات، لإشاعة جو من اللعب غير كابل ببساطة للتغيير، "مهيأ لاستقبال شكله الجدلي الذي يدور" (جاك كوبو) الفضاء المسرحي منظم لوظيفة لعرض الحدث الذي يقدمه. سوف تدرك وجود علاقة بين الفضاء المسرحي لعصر ما والكتابة الدرامية التي أجازها. دون أن يكون ممكناً تحديد ما هو معمار مسرحي أو دراما، لتغيير الآخر، فإنه الفضاء المسرحي يجب أن يتكيف مع قيود لعب الممثل (الدخول، الخروج، التصاعد المحتمل....) والذي يحتاج إلى أكثر أو أقل مساحة لكي يظهر للعيان.

المكان المسرحي يجب أيضاً أن يسمح للمشاهدين بالرؤية والاستماع. الحلول المعمارية تخضع لحتميات بصرية وسمعية، وهي محددة حسب معالم متغيرة. المسافة الكثيرة الأكثر أو الأقل بين الممثلين والجمهور، مفروضة بمواد إجبارية مثلما في مسارح الهواء الطلق أو بقرارات سياسية تحدد سعة الاستقبال ومحيط المكان والضرورة الاقتصادية والأيديولوجية لتجميع أكبر عدد من المشاهدين، هذه العناصر تحدد اختيارات فنية وجمالية في الوقت نفسه.

كذلك، استخدام المدرجات الهابطة نحو الفضاء المسرحي تستجيب لحتمية مضاعفة: أياً كانت من الخشب أو منحوتة في الصخر، ومثقوبة في جانب من التل (المسارح اليونانية) أو مشيدة في قاعات شاسعة مغلقة (مسرح شايو، TNP) تهيء الرؤية حسب معالم بصرية تحدد زوايا الميل ويزيل بحد أقصى المساحات العاكسة العرضة لإثارة انعكاس الضوء، إنها تضمن انتشار أفضل لموجات الرنانة. ولماذا يحدها في بنايات مختلفة. في القاعات المغلقة، الفضاء المسرحي يجب أن يكون أحياناً علوياً بالنسبة للجمهور،

خاصة إذا كان يظل واقفاً طوال العرض، ارتفاع المنصة واحتمال ميلها من اختصاص أبعاد وحتوى القاعة. إغلاق المكان يتطلب تنظيمات مختلفة خاصة بتصحيح القواءات التي أحدثتها الجدران الجانبية وكذلك صدى الصوت المزعج الضارب في السقف. الجدران الجانبية يجب إذن أن تغطي بمواد تمتص مع مشكات ونتوءات، وهو ما يفسر الديكور المختار للقاعات على الطريقة الإيطالية مع ستائر حائطية، وتماثيل وأفاريز. عنوانه جمال العرض وقيوده تحدد تنظيمات الفضاء المحجوزة للمشاهدين. لا يمكن دراسة المكان المسرحي دون إبراز الحلول الواردة عبر العصور والخاصة بالمشكلات المادية: المسرح هو فن حي له تاريخه الخاص.

2- في رحاب التاريخ:

شكل القاعدة وتوجها نحو خشبة المسرح، مستوى ومكان هذه الخشبة في أرض القاعة، كل هذا يفسر اختلاف كل الأبنية الدرامية. مقارنة بنمو النواة في مادة الخلية، مما يخلق في كل مرة تستقر فيها حقلاً مغناطيسياً مختلفاً، وضع الخشبة في قلب المسرح بغير الحقل الدرامي. القاعة، بناؤها والاحتفالات التي تقام فيها تغير صفاتها في كل مرة تغير فيها الخشبة ذاتها توجهها، قاعة وخشبة بالطريقة التي يتواجهان بها، يتمحوران في تمدد إحداهما من الأخرى، يتمركزان ويتباينان إحداهما بالنسبة للأخرى، يشكلان في كل مرة بللورات متباينة، ورسومات بيانية درامية مختلفة.

لوي جوفيه، مقدمة لدراسة سابباتيني، تطبيق لبناء خشبات وماكينات مسرحية (1637-1638) طبعة أفكار وآجال، 1942.

حسب مصطلحات لوي جوفيه، الحلول المعمارية المعتمدة على امتداد التاريخ يمكنها أن تصنف في نظم كثيرة: النظام اليوناني – الروماني، النظام القرون الوسطى، النظام الإليزابثيي والنظام الإيطالي.

المسرح اليوناني:

أقيم مؤقتاً فوق آجورا، في أرض مسطحة وفي الهواء الطلق – ثم منذ القرن الرابع (مسرح ديونيسوس في أثينا انتهى نحو 330 قبل الميلاد. بني بصعوبة وثبت على جانب من تل مع جدران قوية تستند على الأجزاء المردومة.) المسرح اليوناني ينشأ في محيطه المباشر. وهو ينتمي من هذا الواقع للعرض في ضوء النهار المباشر مع خطة خلفية لضوضاء المدينة، لتصحيح القرية، لطاقة الرياح.

"تعدد الأصوات المعقد هذا للهواء الطلق" (رولان بارت) يشير إلى الطبيعة الأصلية لهذا المسرح المفتوح، الذي يلعب عند عتبة القبور والقصور.

المكان المسرحي اليوناني له ثلاثة أجزاء: الأوركسترا، المسرحة والمشهد المسرحي.

بشكل دائري، الأوركسترا يكون في وسط المسرح. ساحة معبدة، أحياناً ممهدة، ربما لأصل فضاء اللعب للممثلين، محجوزة بالتالي لتطورات الجوقة التي تغني وترقص، قطرها من عشرين إلى ثلاثين متراً.

حولها منخفض مركزي يسمح بصرف مياه المطر ويمكنه أن يخدم ممر دخول الجمهور في وسطه مذبح ديونيزوس، حوله الإله مجمولاً بأليوزيس في موكب كبير في افتتاح الحفلات الدرامية: فعلم أن العروض المسرحية ترتبط بعبادة ديونيسوس. إنها فوق الأراضي المخصصة للإله حيث تقام المسارح بمناسبة الحفلات المقامة على شرفه، لديونيسوس، وجود اللاهوت في قلب الفضاء المسرحي يعطي للمهرجان شخصيته الدينية والمدنية معاً.

في كل جانب من الأوركسترا، منحدرين للدخول، الجدران المحاطة أحياناً بأبواب ضخمة، مثل تلك التي نراها أيضاً في إيبمدور، توفر ممراً للوصول إلى المدرجات. إنها تخدم أيضاً مداخل الجوقة والممثلين. في مسرح ديونيسوس فوق الجناح الجنوبي لذكر وبول أثينا، يتخذ توجهه قيمة رمزية، مما يعني أن الشخصيات تصل سواء من المدينة أو الميناء، سواء من القرية أو من الخارج.

حول الأوركسترا، على محيط الثلاثة أرباع (240 درجة فوس دائري بأثينا) المسرح هو الفضاء المحجوز للجمهور. موجه بوظيفة الرياح السائدة من أجل الحفاظ على صفاتها الصوتية، إنها شكل نصف دائري من المقاعد المشيدة بدائياً من الخشب الممكن فكه (مرجاني) ثم شيدت من الحجر، وأحياناً حتى منحوتاً في صخرة التل. المتوسط حوالي 30 درجة مئوية ويوفر وضوح رؤية وصوتاً ممتازاً. لتحديد النسب المثالية المعماريون اليونانيون استخدموا النسبة الذهبية، كما يدل على ذلك حجم مسرح إيبيدور الذي بناه بوليكتات تلميذ فيثاغورث.

سلالم عددها يبدو متناسباً مع حجم المكان (أربعة عشر في أثينا، 23 في أيبيدوروس، تشهد على المقاطع الرأسية المختلفة) (كيركيديس) بينما المستوى الأفقي (ديازوما) من واحدة إلى ثلاثة حسب المسارح – تفصل الطوابق العلوية والسفلية، صممت حسب حجم المدينة، ويمكن أن تستوعب المدرجات جمهوراً كبيراً، أكثر من أربعة عشر متفرجاً في مسرح ديونيسوس في أثينا وأيبيدوروس. في بعض المسارح في آسيا الصغرى كما هو الحال في إيفاز وبرجام وخمسة وعشرين ألف شخص يستفيدون بالراحة ذاتها الإيجابية بالنسبة للحاضرين.

تقريباً لا تسلسل هرمي في توزيع المقاعد، حتى المكان في أثينا كل واحد من عشر قبائل له القسم الخاص به بعض المواقع محجوزة لفئات مختلفة من المسؤولين لأعضاء المجلس وأماكن الشرف في الصفوف الأمامية التي تخدمها مقاعد من الرخام مع مسند الظهر ومساند لأولئك الذين يستفيدون من البروودري: كاهن ديونيزوس، الأسقف، قمم المجموعة الاستشارية، فضلاء المدينة، السفراء والضيوف الرسميين، الباقون بعيداً عن الرجال، والنساء الجالسات في المدرجات العالية.

بطريقة العامة البناء اليوناني يسمح بدواعي استقبال مماثلة للجميع بما يخلق تماسكاً مضاعفاً لمستوى المسرح والمدينة كلها، وفقاً لمختلف المجموعات التي تتكون منها.

الارتباط العضوي بين المدينة والمسرح هو سمة كبرى لليونان القديمة. تنظيم العروض من قبل المجتمع: ينتمي مادياً لأداء الأعمال الدرامية، المواطنون الأكثر ثراء الذين نختار منهم مصممي الرقص التمثيلي يتحملون تأكيد التحضير. بمناسبة الأساقفة، كل المواطنون مدعوون لحضور العرض، الدولة تدفع للأكثر فقراً تعويضاً، نظرياً، مخصص لتعويض نقص الفوز بأيام العطلات. أهمية الإعلانات وفضائلها الديمقراطية واضحة عند الوضع في الاعتبار تنظيم المساحة المحجوزة للجمهور، حتى لو كان العبيد جنباً إلى جنب.

دائرة الأوركسترا محاطة بشكل تماسي في المساحة المفتوحة عن طريق شبه المسرح، حرفياً الخيمة، الكوخ، أمتاراً ارتفاعاً، تخترقه فتحات كثيرة، حيث رواق عملاق مركزي يطل على ساحة بأعمدة جزء من الكواليس خاص بالممثلين، ومخزن للملابس وحوامل العناصر ديكور محتملة.

السقف قابل للمساح بإنشاء مساحة لعب الظهور الآلهة الوثنيين: (المكان الذي تتكلم منه الآلهة).

أمام هذا الجزء ملعب. منصة من اثنين إلى ثلاثة أمتار عمقاً، مرتفعة قليلاً بالنسبة للأوركسترا (ثلاث خطوات في العصر الكلاسيكي) حيث يجلس الممثلون الأبطال، ضيق المساحة يفرض عليهم نظاماً طقسياً في مواجهة تدخلات أكثر حركة للجوقة. مع مرور الوقت، سيكبر الملعب ويكتسب ارتفاعاً، حتى يصل إلى أربعة أمتار في العصر الهليتيني نوقسن كثيراً هذا التطور الخاص، في الحقيقة بالاختفاء التدريجي الجوقة بنية الأعمال.

الجمع بين إمكانيات مجال التمثيل ومنابع الوحش المجابة، معمار المسرح اليوناني يبدو مشريطاً مباشرة بالكتابة الدرامية.

الإنتاج المسرحي: في آثينا، مسرح ديونيسوس شيد بعد اختفاء يوربيدس وأريستوفان. وهذا يؤدي إلى الاعتراف بأنها دراما من الآن راسخة تماماً وبالنسبة للهياكل المحددة بدقة والتي حددت تصور المكان المسرحي اليوناني كما تعرفه.

يعتمد العرض على الحوار بين كيانين منفصلين: مجموعة من الفاعلين والجوقة بحيث يعبران بأشكال مختلفة ويتطوران بطرق متناقضة إن العرض منظم من قبل بالتناوب بالمشقر بالكلام والغناء، محالين إلى السرد والتعليق، الحدث المتلو والمعروض على المنصة عن طريق الممثلين، ثلاثة كحد أقصى، ينكسر وينتقد من جانب الجوقة، التي تطوره في الأوركسترا، بتغيير مناسب للحدث. الانتقال من الغناء إلى الحوار، ومن غناء الكورال إلى دراما الفرقاء، يعطي إيقاعه للعمل، التدخل الحاكم للأشكال المعروضة حيث يصبح النص معداً شكلياً: إنها على سبيل المثال تدخلات الجوقة التي تسمح لأرسطو بتمييز الحكايات المختلفة للمأساة، الأمتار تختلف حسب أجزاء المسرحية: أبيات الشعر ثلاثية التفعيلة المصاغة بها الحكايات تعارض الإيقاعات المتنوعة للتدخل الغنائي أو كلمات المحاكاة الساخرة المعادة. تصميم الرقصات، أحياناً البطيئة وأحياناً مجموعة، مع الطابع حدة إلى تغيرات شكلية بعضها يشبه رقصات منضبطة تستجيب للعب الفرقاء الطقسي مع إلقائهم وتركيزهم المرمز جداً.

تنظيم المكان يشير إلى وجهة نظر مضاعفة المنفتحة على العالم. بعيداً عن أي واقعية، مع الأقنعة والأزياء الملونة ذات القيمة الرمزية، الملابس التي تعلى من شأنها، والفرقاء الذين يجسدون أسئلة كبرى ميتافيزيقية أو أخلاقية: "ما يستهلكه المشاهد ليس الواقع ولا تستحق، إنه إذا أردنا، ما فوق الواقع، العالم مضاعفاً باشاراته" (رولان بارث).

في الوقت نفسه شكل الأوركسترا الدائري محتلاً بالجوقة وقوس المسرح الدائري حيث يفتح عاملاً على تحقيق شخصية الجمهور الذي يمثل هذا الجمع. من خلال الجوقة "كل شيء على حد سواء أكثر اهتماماً من أي شخص من نسيج الأحداث ومع ذلك غير قادر على اللعب هو نفسه أي دور". (جاكلين دي روملي).

إنها المدينة كلها التي تتساءل عن مستقبلها. وسيط بين الفرقاء والجمهور، مشاهد عاجز للدراما، الجوقة لا يمكنها إلا التعبير عن رحمتها ورهبتها أمام محن الأبطال. فتصبح آلة التنفس وهي وفقاً لأرسطو هدف العرض المسرحي.

المأساة هي تقليد فعل نبيل (.......) يؤدي عن طريق أشخاص فاعلية وليس من خلال طريقة سرد، وهي بواسطة الشفقة والخوف تحقق تنفس مشاعر هذا النوع.

أرسطو، فن الشعر، 1449، ميشيل مانيان، باريس، كتاب الجيب، 1990.

إنها الجوقة التي تعطي للدراما البعد المدني والديني حيث المكان المسرحي هو التعبير. ومع ذلك وبأسرع ما يمكن فإن الأشكال تتحجر، والهياكل تتجمد، وتنظم الفضاء يفقد معناه، منذ العصر الهلليني، تخلصنا من معجزة التوازن بين الممثلين والجمهور، بين المدينة وأساطيرها. قطعية سوف تحدث بين الأوركسترا المحروم من روحه والمشهد حيث روعة المنظر تتنافس من الآن مع الصورة الخادعة.

المسرح اللاتيني:

ونحن نأخذ الإلهام من مثاله، فإن المسرح اللاتيني يجلب تعديلات هامة للمكان المسرحي الذي صممه اليونانيون.

حتى لو بدا هيكل المجموع قائماً، فإن التنظيم العام قد قلب رأساً على عقب.

المباني الأولى شيدت من الخشب، تركيبات مؤقتة حيث يظل الجمهور واقفاً، بسرعة، أدى التقدم المادي مثل تطور الذوق والأخلاق إلى تشييد مباني من الحجر، فخر المدن، مشيدة في قلب المدينة، بالقرب من المنتدى، فإن المسارح لم تعد تعتمد على حفرة تل، لقد شكلت منذ ذلك الحين مجموعات مستقلة للقواعد ذات شأن، حيث الأجزاء المتلاحمة المختلفة تسلط الضوء على الشخصية البارزة ووضع الصيغة النهائية المرموقة.

متحرراً باختفاء الجوقة، فإن الأوركسترا تفقد مصيرها الأصلي، لم يعد تشغل غير نصف دائرة أسفل المقاعد الأولى ومحاطة بأماكن محجوزة للجمهور الخاص، أعضاء مجلس الشيوخ والقضاة. في مبنى علماني من الآن فصاعداً، يصبح المساحة دالة على التباهي الخالص فقدت وظيفتها الأصلية في إقامة القداس، قوس الدائرة على نحو كامل من شبه المسرح اليوناني يتحول إلى شكل نصف دائرة من البناء، المتوج برواق، وهو يشمل اثنين أو ثلاث مجموعات من المدرجات المميزة بأسوار متدرجة على معارض متواترة مقوسة. كما يتضح من بنية معمار "فيتروف" اهتماماً خاصاً، نقطة إنطلاق الصوت كما المزهريات البرونزية أو أرض ثابتة تحت المقاعد في المدرجات لتساهم في التطوير: بالنسبة للإغريق، المسرح – وقد اقترضوا الاسم من اليونانيين – ظهر في الأساس كقاعة، مكان يستمع فيه، وهو ما يفسر سبب بناؤه، من الحجر في قلب المدينة التي كانت منذ فترة طويلة محظورة، ذلك أن النبلاء كانوا يشكون في أن الديماجوجيين لا يستخدمون مميزاته الصوتية لأغراض سياسية.

سلالم في الهواء الطلق تحدد المسافات، في حين تسمح المخارج بالوصول إلى صالة العرض بداية من المعارض الداخلية حوائط تفصل الجدران في المناطق التي تناسب تنظيم الجمهور.

مقصورات شرف معزولة عن جميع القادمين تتمركز في الوسط. الأربعة عشر صنفاً الأولى محجوزة للفرسان، والتالية لممثلي الشركات. العامة محضورين في أعلى.

تنظيم الجمهور يتم إذن من الآن فصاعداً بناء على تمايز اجتماعي يظهر التنظيم حسب نظام صارم للغاية.

التحول الثالث جاء عن طريق المهندسين المعماريين الروم أصبح المسرح مكان مغلق لدواعي صوتية، ولكن أيضاً بذوق الترف والثراء الزخرفي، على خلفية جدار عال يمكن أن يصل إلى أربعين متراً، يعني أن ارتفاع الجدران الأخيرة الصلبة تغلق المكان المسرحي تقطعة في محيطه، مخترق بثلاثة أبواب كبيرة – الاثنان للضيوف، وباب الوسط مفترض أن يفتح على قصر الملك – مزين بعدة طوابق من الأعمدة والتماثيل الخاصة، هذا الجدار يتشكل من ديكور فاخر دوماً، حيث يعطي مسرح البرتقال مثالاً رابعاً. المناظر الطبيعية الجميلة (تفكر في مسرح سيراكوز) الذي رأيناه من خارج الإطار.

المسرحي الذي كان يتنقسم العرض اليوناني على مستوى الفضاء الخارجي في روما، البناء مغلق على نفسه. خلف هذه الواجهة الفارغة من عالم غير واقعي (فلورنس دوبون) فإن المسرح ينطوي على عزلة تنهيها مظلة ممتدة فوق الجمهور.

أما بالنسبة للعب نفسه، فإنه الإطار المسرحي الأطول والأعراض من المسارح اليونانية، يكون عند قطر الأوركسترا متراً ونصف المتر، يطل على مشاهدي الصفوف الأولى وتقدم إمكانيات متعددة تعمل الدائرة والآلات للرومانيين الهواة والمؤثرات المسرحية. صعوداً من أسفل المسرح بآلية بارعة بأعمدة تليكسوبية (وهو ما يمكن رؤية نموذجاً له في مسرح فورفبير ليون) ستار مقدمة المسرح يسمح بأنها أو إخفاء المشهد كما السحر. مزيناً بشخصيات كثيرة مرسومة، فإن هذا الستار المستخدم ربما لتغيير الديكور ويبدأ عصر الإيهام.

المبنى المسرحي اللاتيني يحتوي على عناصر مختلفة في عصر النهضة - تلهم معماري المسرح بالطريقة الإيطالية. يمكن إذن اعتباره كسلف للقاعات الحالية. لقد سمح بتحقيق العروض التي يتذوقها جمهور محب للخطابة المصحوبة بالموسيقى، والتمثيل الصامت والمؤثرات الخاصة. إذا كان يحتوي على إنتاج ضخم، ويؤسف على الرغم من هذا على أنه يثير دراما نوعية.

منصة العصور الوسطى:

ولد من صلوات عيد الفصح وعيد الميلاد وعيد الغطاس، مسرح العصور الوسطى قدم نفسه أولاً داخل الكنيسة ببساطة كبيرة في الوسائل. مدرجات بدائية، نواة ديكور (صليب محجوب لاستحضار القديس سيبولكر) العقد ثلاثي الأقداس في الكنائس يصور الجنة أو السحب المكدسة بالملائكة، عناصر كثيرة تحول الكنيسة إلى مكان للعرض. في هذا الإطار الطقسي المتحول إلى فضاء رمزي يساعد على التواصل بين الحضور وممثلي الثروة، رجال دين وأطفال جوقة متنكرين في غموض يمر حديد عدداً من حكايات الأنجيل التي تعطي دراما رمزية استحضارية.

منذ القرن الثاني عشر، وفي هذه الأثناء، وعلى الرغم من أن تاريخ هذا التطور المثير للجدل (مازلنا لا نعلم إذا كانت "لعبة آدم" واحدة من أولى الأعمال باللغة الرومانية التي تضع على المسرح "آدم وحواء" ثم "قابيل وهابيل" وكانت تعلب في الكنيسة أو على فناء كنيسة، كما تزعم التقاليد) فإن المسرح تحرر من الإطار الطقسي وخرج من الصرح الديني، متخصصة من اللاتينية، خاضعاً لتأثير مسرح الشارع، وقد أثرى بعناصر دنيوية مستعارة من الكرنفال ومهرجان المجانين، فإن العروض المسرحية امتدت للخارج، بداية على فناء الكنيسة، ثم على المكان العام.

وضع العلامة والقضاة رسائلهم معاً لتعزيز المدينة بعروض عريقة حيث المعجزات ثم الأسرار التي تتضمن الإنجاز الأكثر تعقيداً. البلديات توفر الدعم لهذه الاحتفالات التي لعدة أيام (في 1547 غموض عاطفة الفلفسفين انتشر خلال الأيام الخمس والعشرين على التوالي) تفضيل الأعمال التجارية المحلية وجذب الكثير من الأجانب. النبيذيون وفروا الرقابة والعروض الجيدة. رجال الدين حافظوا على اليد العليا على تحضير العروض وتوجيه مختلف الجمعيات التي تشغل الديكور من المعدات، وتنظيم العمل الدرامي والموسيقي للأعمال ومشاركتها مع الأدوار الهامة والرئيسية في المسرحيات كما هو الحال في اليونان القديمة، الحدث يشارك كل من السياسة والدين بالمسرح وبدعم السلطات الكنسية الانتقائية، النصوص تخضع لمثابرتهم، قادة المجتمعات المحلية والعائلات البورجوازية الأكثر ثراء هي التي تقدم عروضاً تبين سماحتهم الفائقة حول القيم المسيحية التي تركز عليها هوية المجتمع مع تعزيز السلم الاجتماعي.

تنظيم المكان المسرحي أثار تفسيرات عديدة دون أي وقت مضى لإمكان تحديد - على وجه اليقين - كيف قدمت العروض المختلفة. وقد تقدمت معظم الفرضيات المتناقضة التي لا مفر منها بقدر ما حيث المسارح في القرون الوسطى لم تترك أي آثار أخرى من التكوين على نحو ما يمكن للمرء أن يخمن من خلال بضع لوحات نادرة. إلا في باريس، فقد لعبت الأسرار بسرعة في قاعات مغلقة، والعروض في الهواء الطلق، بالتأكيد بدون شك بعد تحسين مراقبة الدخول المدفوعة، بعض العروض قدمت في الأماكن المغلقة.

في روما لعب لغز من الآلام داخل كوليزيه، في بورج عام 1536 في المدرج الروماني القديم، في رواية، في مقبرة بالترب من الكاتدرائية. ومع ذلك ظل الإطار الطبيعي هو المساحة الرئيسية للمدينة حيث يمكن أن يحضروا العرض من نوافذهم. من هنا أقيمت المنصة.

إن المكان الرمزي للسلطة الطائفية حيث يشيد فندق المدينة ومنازل القادة الرئيسيين، هنا حيث تدور الأحداث الرئيسية التي تميز الحياة المدنية من الطواف إلى الهرج، هنا توجد الأسواق الأعياد، وكقاعدة عامة العروض المسرحية.

برنار فيفر، مسرح الميدان الكبير، جاكلين دوجامارون. المسرح في فرنسا. باريس، أرمون كولان، 1992، ص47.

اعتماداً على نوع العرض المقصود، المكان المسرحي يمكن أن يعرض الأشكال الأكثر تنوعاً، المسرح الدينوي ينتشر مع الأعياد الشعبية. في عادات المشعوذون والبهلوانات، يؤدي على حوامل بسيطة: بعض الألواح مقامة بارتفاع رجل على براميل، لتسهيل الرؤية والإفادة من وجود المشاهدين فوق المنصة، مشكلين مساحة للعبة في الأبعاد المعزولة (أربعة إلى ستة أمتار) أكثر عرضاً مما من عميقة، مغلقة في الخلق بستار محايد لخلق بعض المقاعد، طاولة، سرير- محاط من ثلاث جهات بالجمهور الذي يظل واقفاً طوال العرض. التقارب الناشيء بين الممثلين والمشاهدين والمشاركة التي تحدثها يفسران العناوين الكثيرة للجمهور الذي يزين المزح والسخافات وروح الدعابة.

عند تجميع جمهور عريض، فإن العروض ذات الطابع الديني تتطلب أسباباً أكثر إعداداً. حسب المدن والأماكن حيث تشيد المنصة التي تبدو في أشكال مختلفة. بعض المصادر مثل رسومات نفكر في إمكان اختيار هيكل أمامي، منصة خشبية قبالة السقالات التي تهيمن على المشهد ويتخذ عليه المشاهدون أماكنهم: الممثلون يشاهدون طوال العرض داخل خيم مختلفة في الفضاء المحايد الذي يقع في الأمامية. الإطار الذي يخرجون منه يشير إلى المكان حيث نلمس الحدث، هذه السينوغرافيا تستخدم ديكورات متزامنة تسمح بتجميع أماكن متضادة. تؤدي إلى تتابع المشاهد دون ربطها بطريقة متسقة. وتخلق تناقض درامي تعزز من خلال تتابع صور قوية محدودية العالم وتخلق، وفقاً لإيلي "كونجسون"، "عالم مصطنع يمنح الإندماج المستحيل من العجائب والواقع".

وثائق أخرى مثل الشهيرة "الشهيدة سانت أبوللين" لجان فوكيه تشير إلى صورة المسرح الدائري. المشهد محاط بمعارض مستخدمة جيداً من قبل الممثلين والجمهور، في بناء دائري أشار السيد هنري ريفو في "الدائرة السحرية، الجلية ويعلن عن المسارح الإليزابثية. بالنسبة لبعض العروض في ألمانيا على سبيل المثال، الساحات العامة جزء من العرض، كذلك اسكتشات "العاطفة" التي قدمت عام 1485 في دوفوشيخين أظهرت خط سير المشاهدين بين منصات متعددة في أماكن مختلفة من الساحة: يتم تحديد المشاريع بناء على موكب الجحيم – السماء الذي ينظم سلسلة من المنصات. الجمهور مدعو للمشاركة جسدياً – هو يتحرك كما تجري الدراما. هذا التنظيم يستعيد تنظيم مرايا المنصات الكبرى في القرن الثامن المقامة بمناسبة المداخل الملكية الفاخرة التي كانت تقدم عليها التمثيليات الإيمائية لمشاهد رمزية أو من الكتاب المقدس. المدينة كلها إذن ممسرحة في أماكن أخرى لاسيما في انجلترا، العرض يقدم أمام جمهور يجتمع في عدد من الأماكن بالمدينة. إنه تتابع عربات متحركة (عربات السباق) كل منها يوضع في مكان مسرحي مغاير مع ترتيبات معدة. الطابق الأول بمثابة مسكن للممثلين، والثاني يضم ديكور الأحداث في تنوعها جميع هذه الآلات تبين جيداً أي دمج يحدثه مسرح العصور الوسطى بين الفضاء المعاش والفضاء المسرحي. المدينة تصبح فضاء أسطورياً يندمج في وقت العيد مع العرض.

في مواجهة أو حول جو اللعب الجمهور مكدس بطريقة مجابهة أو دائرية حسب الوضع المحدد في بنايات من الخشب في طابق أو أكثر. مقصورات محجوزة فيها خاصة للمشاهدين المتميزين المشاهدين: أولئك الذين يقفون وألئك الذين يجلسون في الطوابق العليا من قاعات العرض. وقد برز هذا الترتيب منذ القرن الخامس عشر حية أصبح الدخول مدفوعاً في زمن الفالنتين عام 1547، دفع المشاهدون، كباراً وصغاراً، ستة دراهم فرنسية للدخول،م واثنتى عشر درهماً للأماكن المميزة. وهكذا يحضر الجمهور الشعبي الذي يحتشد في الأماكن السفلية المباعة في ذات اليوم إلا جزئياً في العروض، بينما المقصورات المؤجرة طوال العيد تظل محجوزة للمتميزين.

علاوة على التفرقة الاجتماعية فإنه الحجة الاقتصادية يؤدي إلى إغلاق المسرح للحماية من المتهربين من دفع الأجر. تأثراً بذلك المكان المسرحي وجب عليه أن يأخذ في الاعتبار بطريقة أكثر تجرداً راحة المشاهدين وجودة الرؤية ودخل البناية.

ما كان في البداية مظهراً جماعياً يشكل العلاقة بين المواطنين وما هو مقدس في سلم المدينة كلها يصبح محل لمتعهدي العروض هو اختيار جمهورهم وتجارهم في بنايات خاصة.

لقد جاء الوقف الذي سيطرح فيه سؤال بناء القاعات المنصة الإليزابيثية.

في انجلترا، مسارح العصر الإليزابيثي (1558 حتى 1642) مدت النصوص الدائرية المستخدمة لكثير من أسرار القرون الوسطى مقامة في الأصل في ساحات النزل حسب تقاليد الممثلين المتجولين، تسجل في هذه الأماكن المغلقة حيث يستخدمون الإمكانيات المختلفة: مساحة رئيسية، معارض، تطل عليها غرف المسافرين، قاعات إضافية تسمح بتخصيص كواليس ودهاليز، إذا أكدوا إغلاق الفضاء، فإن هذه النصوص تكون في سماء مفتوحة بحيث تمنح علاقة وثيقة مع المتفرجين تحت ضوء النهار.

شيدت في لندن، خارج الأسوار، أول مسارح عامة، بفعل الخطر المعلن عام 1574 لكل العروض داخل المدينة.

"المسرح" الذي يديره الممثل جيمس بورباج، حيث تكونت فرقة شامبللان، وغيره تعرض شكلاً متعدد الزوايا، وأحياناً دائرياً، مستوحى مباشرة من ساحات النزل.

بينت من الخشب، وهو ما يفسر تكرار الحرائق (مسرح جلوب حيث عرضت الكثير من مسرحيات شكسبير احترق عام 1613 وأعيد بناءه) هذه المسارح يمكنها أن تستوعب حوالي ألفي متفرج بين الأرضية والمعارض الذين يقفون في الأرضية يحيطون بالمنصة من زواياها الثلاث. محمية بأسقف من القش، فإن المعارض ذات الطابقين أو الثلاثة تشمل مقصورات يجلس فيها الأكثر ثراء. بفضل إعادة صغر حجمها (وهي تقيم القطر الخارجي للمبنى بمساحة خمسة وعشرين متراً وبارتفاع عشرة أمتار تقريباً) فإن هذه المسارح سمحت بلاشك برؤية وصدى كافيين.

المنصة، مسطحها حوالي أربعة عشر متراً عرضاً وتسعة أمتار عمقاً، وتتكون من أرضية خشبية بنيت على أحد الجدران وتمتد إلى أسفل وسط الفضاء المركزي. بنيت على أعمدة أو عوارض بارتفاع حوالي متراً ونصف المتر، هذا النوع محاظ من ثلاث حركات بالجمهور تحته منافذ يمكن أن تخرج منها أطياف وظهور متعدد مثل شبح بانكو في كا كبث، وتستخدم أيضاً كفضاءات للعب، وكذلك في مشهد ضارو القبور في هاملت. في المؤخرة، جزء من المنصة الموجودة في العمق من عدم بافريز محمول بدعامتين. مماثلة لمخدع، هذه المنصة الخلفية قد تغلق بستار، وتتيح الوصول إلى كواليس من خلال أبواب مفتوحة في حاجز العمق. يبدو أن هذا الفضاء يمكن أن يكون أيضاً مكاناً لفعل محجوز للحظات أكثر حميمية من الدراما، غرفة ديدمونة في عطيل: وصومعة فريز لوران في رميو وجوليت. سلسلة مشاهد الحانات مثل حانة فالستاف في هنري الرابع، حيث الحوادث العارضة التي تحدث في المقابر والكهوف، كما بالنسبة لسحرة ماكيث، تجد لنفسها مكاناً فيها. فإنه يفسح المجال لآثار مفاجئة، وذلك بفضل الستار النقال المستخدم على سبيل المثال لقتل بولونيوس في هاملت. فوق هذا المستوى، رواق يطل على عمق المشهد يسمح بتخيل أماكن مرتفعة. جدران الفصل الأول من مسرحية هاملت، شرفة الفصل الثاني من روميو وجوليت، صخرة شاهقة ممتدة في البحر حيث أشخاص كما في ماكيت يمكنهم التجسس على ما يدور في المشهد، بعرض المشاهد الداخلية تؤدي فوق هذا المسطح الأعلى: درجة أو درجات كثيرة تربطه بالمشهد السفلي وتسمح للحركة الدرامية بأن تدور عمودياً.

نعرف الرسم القريب للمسافر الهولندي وايت (1596) الذي يعرض مسرح سوان (....) اللافق في هذا المخطوط أكثر من عري الخشبة التي تمتد إلى وسط القاعدة وأكثر من وضعه في ثلاث خطط، خشبة المسرح، المسرح في المؤخرة، والرواق، في غيبة الستار، والمنحدر، والغموض إذن. روائع المسرح تحدث علانية دون لعب الغماية، أمام جمهور يحيط بالمسبح عن قرب شديد، فالارتفاع المسطح وحدة يعطي العرض هيبته (....) ويسمح مع القليل من الإكسسوارات (....) بمنتهى الاستفادة الأكثر تنوعاً من غياب المكان، "وحيادية، المشهد هذه.

هنري فلوشير، شكسبير، درامي إليزابيثي.

باريس، جاليمار، سلسلة أفكار، 1966، ص141.

هذا النص الأصلي يؤسس علاقة وثيقة بين الجمهور والممثلين. يسمح بفضل مقدمة خشبية المسرح في فضاء المشاهدين، تقارب جسدي يهيئ علاقة تواطؤ نلمحها في كتابة المسرحيات. عناوين الجمهور، والأحاديث والخطب التي تفسر بها الشخصيات نواياها (ريتشارد الثالث لشكسبير التي تقدم الكثير من الأمثلة) كشهادة على التواطؤ بين المنصة والقاعة.

تعدد أوجه هذا النص المكتوب المتعدد الأشكال يسمح بعرض مسافات مختلفة دون اللجوء لديكورات معوقة. ويسمح أيضاً للمؤثرات المسرحية بالتطور في الأبعاد الثلاث. دون التحدث عن اختلاط التسجيلات التي يجيزها، فإنه يمنح تعدد مستمر لوجهات النظر. بتغيرات الأماكن المستمرة التي يحدثها، ينقل الجمهور في الحال من ساحة حرب إلى كهف، من المسطح حيث تجري تحركات الحشد إلى فضاء سجن مغلق، من الحجرات المغلقة حيث تدور المواجهات السياسية إلى الحجرة المحجوزة لمشاهد الحياة الخاصة. الفعل يكتسب هنا مرونة وسرعة اختلاف مشاهد الجموع وهذه الأنواع من المخططات الكبرة التي تحتوي على سلسلة من المشاهد الأكبر حميمية تعلن، كما لاحظ بيتربرول، التقطيع السينمائي. المكان المسرحي لا يكتفي بإحداث حدث خارق مفرح من دراما رائعة، لكنه يساعد على ذلك بقوة.

بالتوازي مع هذه المسارح النوعية للعصر الإليزابيثي نشأت في لندن مسارح خاصة بعيدة عن الحصول على نفس نجاح المسارح العامة. تحويل خطر الاستقرار في محيط المدينة، هذه المسارح تظل في قصور أو في أماكن خاصة بمجمعات دينية، مثل مسرح "بلال فريبارز" الذي أنشأه جيمس بورباج في دير "الأخوة" السود صممت في قاعات مفتوحة ومغلقة. أصغر لكنها أكثر راحة من مسارح الهواء الطلق، تعرض نصاً منطوقاً مماثل لما وضعناه في التو. مخصصة لجمهور أكثر رفاهية، وأكثر تكلفة أيضاً، العروض يقدمها متخصصون برواتب من أمبر كبير أكثر من الهواة. ضرورة إضاءة المساحات المغلقة بشموع أو مشاعل، تطبيق مبادئ معمارية مستوحاه من "ثيتروف" - كما اكتشف في الكتابات - وبناء الآلات المعقدة المستوحاة من مصممين إيطاليين تجنب الآثار المسرحية المضاعفة التي تجهل الشعر الدرامي يضل طريقة إلى المنظر الجانبي للعبة الديكورات الخادعة.

الكورال الأسباني

في العصر نفسه تقريباً وفي ظروف مماثلة، ازدهار "لوب دي فيجا" و"تيرسودي مولينا" و"سرفنتس" و"كالدرون" في أسبانيا مع نظام مماثل للمكان المسرحي. ولد هو الآخر في مساحة ليست نوعية، مهيأة للأصل في أفنية النزل أو باحات الدور الكبرى، انتهى المسرح بأحداث تكوين الكورال المعد خصيصاً للعروض. المساحة المسرحية تتكون إذن لأساس منصة كبيرة حوالي متر ارتفاعاً. مغلقة في العمق بستار قابل للسحب يمكن أن يفتح لكشف مكان سري. هذا الستار المرسوم الذي يستدعي بإيجاز مكان الحدث المتضمن لعنصر الديكور الوحيد، كما في انجلترا، المنصة العارية المسنودة على أحد جدارن الفضاء تتقدم وسط الجمهور.

لوح في العمق، فوق المنصة، يسمح بخلق جوثان للعب، أقل تحضيراً من خلفية المسرح الإليزابيثي، لكنه يمنح إمكانيات مماثلة ويوصي بعمود وجدار أو مجرد شرفة.

الجمهور ينقسم بين أرضية بلا أماكن للجلوس ومنصات علوية حيث مقصورات محجوزة لشخصيات رفيعة ورجال الكنيسة، جزء من الشرفة المواجهة للمسرح يستقبل الجمهور النسائي لتجنب أي هرج يتسبب فيه الاختلاط. الحرية المطلقة الممنوحة من يفضل هذا القرار الطيع، لأكثر غلطة من قرار المسرح الإليزابيثي، ليس غريباً على تفتح إنتاج درامي يحجز المكان الأول للعب الممثل.

مولد مشهد الوهم

منذ عصر النهضة والحبس في قاعات مغلقة أصلح من تنظيم الأماكن المسرحية. في فرنسا حيث كثير من صالات لعب التنس تحولت المسارح مثل التي في إيطاليا حيث أعدت قاعات قصور أميرية لتقديم العروض وإعداد المكان المسرحي. كانت حتى ذلك الحين في قلب المساحات الحضرية، مغلقة ومنقطعة عن المدينة.

الكثير من الفرضيات تحاول تفسير هذه الظاهرة التي نجدها في العصر نفسه عبر أوروبا بأكملها، التوجه إلى أماكن مغلقة ودائمة، في علاقة وطيدة مع ظهور شركات متخصصة.

اعتبارات اقتصادية شجعت أصحاب العروض للعب في أماكن مغلقة لضمان الإيرادات وتحديد الجمهور كذلك فإن إخوة العاطفة، بعد أن حصلوا في عام 1402 على احتكار عروض الأسرار في باريس، تركزوا في إحدى صالات مستشفى ترينستيه، قم في فندق بورجوني.

ربما تكون أيضاً أسباباً فنعبر هي التي دفعت المسارح للانغلاق على أنفسها، تطور الذوق والرغبة المتزايدة في آثار مسرحية أدت إلى آلية متقننة لا يسمح بها الهواء الطلق. الانسحاب في أماكن مغطاة يستجيب إذن لمطالب تقنية واسعة.

انغلاق المسرح يتفق أيضاً وتطور العلاقات الاجتماعية المرتبطة باللعب السياسي. حيث لو كان يعكس التسلسل الهرمي الاجتماعي، فإن المكان المسرحي في القرون الوسطى كان يظهر أن العرض المسرحي كان يقدم لكل سكان المدينة. المجتمع كله كان يصيح بعضه ببعض. في عصر النهضة، في علاقة مع التطور الملكي للحكم، المسرح لا يسمح بدخول الجمهور، مسجلاً كذلك أنه يتوجه من الآن للمتميزيين الانتقال من نظام من نظام الاقطاع إلى الملكية المطلقة غير علاقات الدولة بالمجتمع وطرح مسألة المتميزين، يعني الصفوة. مثل الإنسانية، وسع عصر النهضة الفجوة بين ثقافة المثقفين والثقافة الشعبية. وهو ينغلق على نفسه، يعكس المسرح هذا الواقع:

الحركة التي تغلق العرض وراء جدران تغلق عن باقي الناس، وتبعده عن الأنظار "المبتذلة"، وتؤكد في الوقت الذي تفرض الملكية نفسها في مختلف الأطر الإقليمية إلى الخصوصيات المحلية. ويقال أن صاحب السلطة المتراكمة في قصره، والعلامات الأكثر ثراء، الأكثر بذخاً، وأن نوعية هيبتها عدد من الرموز التي يمكنه تجميعها وتقديمها على المسرح (....) المسرح يتوجه لأمثال الأمير، إنه تبادل التلذذ المرئي والوهمي الذي يستخدمون وهيبته.

جان دي فينيو، الظلال المجمعة.

باريس، في يوف، 1973، ص291.

إغلاق المكان المسرحي أدى إلى تحول الفضاء المسرحي. تنظيم القاعة المعروفة بالإيطالية والتي ستطبق في كل أوروبا، يعتمد على علاقة جديدة بجمهور العرض.

بفصل جو اللعب على الجمهور، فإن المعمار يزيد من الفصل الذي تم بين الممثلين والمشاهدين، عالمان متعارضان يتواجهان، يستنفدان الفصل. لمعاملة بالمثل، لا حركة بينهما. المسرح يصبح آله لإنتاج الأوهام، آليته يجب أن تبقى سرية. منفصلاً عن الجمهور بإطار معماري، إطار المشهد الذي يعرض ميزة تغطيه الآلات بأقنعة يفيد من ناحية أخرى الكثير من الإمكانات التي تغطيها الإضاءة الصناعية. مصابيح الزيت، الشموع، المشاعل – لا غنى عنها بدءاً من لحظة إغلاق المكان بسقف – تبعث بإضاءة كاملة تساهم في سحر هذا العالم الوهمي.

أبعاد المكان المسرحي تتغير. مسرح العصور الوسطى كان يسجل في عملته المكان في نطاق المدينة. حتى إذا لم نتابع إلى نهاية "صغير جولفيل" أو "جوستاف كوهين" عندما منحا أبعاداً ضخمة لمنصة الأسرار: يجب أن تعترف بأن النص المكتوب كان يتميز بنمو الفضاء. بإغلاق صالة مغطاة، فإن فضاء العرض نفسه يضطر للتصغير. لم يعد الأمر يتعلق بالتواصل مع الكون هي العلاقة بأصول الطقوس. المكان المسرحي يفقد بعده الاحتفالي يتراجع إلى فضاء العرض، للتعبير عن العالم نغلقه في علبة يجب الآن العودة لوهم الصورة الأقل مهارة بهذه النهاية، استخدموا كل إمكانيات العرض، هذا الاكتشاف الأخير فيما يتعلق بالتطور، منذ "كاتروسنتو" أثر على العادات البصرية. المشهد مقسم إلى فضائين، واحد أقل عمقاً وأفقياً، محجوز للعب الممثلين: والأخر في الخلفية، الشقف يرتفع قليلاً ليسمح للديكورات، بأنه تخلق انطباعاً بالعمق.

سمة مميزة للمسرح الإيطالي، من منظور التنمية في منطقة الفضاء المسرحي لها آثار مباشرة على تنظيم الفضاء المحجوز للجمهور يمنح امتياز الكمال الصوتي، المتعلق بطريقة تسمح برؤية كافية، لكنها غير متساوية حسب نقاط القاعة. لا يوجد حل لتدارك ذلك، ولا النص المكتوب للمسرح الذي شيده في "فيسونس" عام 1540 "سيرليو" تقليداً للمسرح اللاتيني، ولا مسرح "باللاديو" المشيد في "فيسونس" نحو عام 1580، ولا قاعة يوفي مسرح "فارميز" المبني في "بارم" عام 1918 عن طريق "آليدتي"، ولا قاعة الحصان الحديدي، كما في مسرح "توردي نونا" المشيد في روما عن طريق "فونتانا" عام 1671. بما أن دخل العرض ليس كافياً للجميع، القاعة تنظم بالنسبة لعرض آخر، متزامن مع الأول: عرضه الخاص، المشاهدون يتباهون بأنفسهم حسب إتفاق مشتهر جداً، في تطابق القاعات التي تمنح الاستفادة من زيادة عدد المقاعد مع تسليط الضوء على السلم الاجتماعي.

3- المسرح على الطريقة الإيطالية:

منذ القرن السابع عشر، معمار القاعات المشيدة في عصر النهضة الإيطالية أصبح نموذجاً لكل أوروبا، الأماكن المسرحية التي تضاعفت عرضت نباتات غير قابلة للتغير، مع بعض الاختلافات: ترتيب المقصورات وترسيخ الشرفات ليست متشابهة تماماً في فرنسا وإيطاليا، بعض المعماريين مثل لودو، حاولوا إدخال مفاهيم جديدة في إعداد أماكن العرض: تعديل كامل للعلاقة بين المنصة والقاعة، تخفيف التمييز التدريجي في تنظيم الجمهور، تجديدات في شكل البناء ذاته، خلال ثلاثة قرون تقريباً، القاعة الإيطالية تفرض نفسها على الأقل كمكان مسرحي بامتياز في العالم الغربي، إنها تؤكد على عدد من الثوابت المعبرة عن الوظيفة التي تمنحها لها البورجوازية.

الفخامة: المسابح على الطريقة الإيطالية التي تضاعفت في كبرى مدن الأقاليم نشأت بالمفهوم نفسه: المكان المسرحي يصبح فضاء تماماً حيث يكون المعمار زخرفاً للمدينة، وهذه في الوقاع ضرورية لتطوير الحياة الاجتماعية

حيث فن الدراما أسس لحظة امتياز معزولاً عن المباني الأخرى، يكتسب قيمته من ظهوره المهيب، مع رواق كبير وواجهة ضخمة بأعمدة وأقواس كل سيكية جديدة، محاطة بقناطر تضم قاعة للتسوق ومحلات ومقاهي، المسرح يتميز بسهولة الوصول، للمساعدة في الحياة الاجتماعية الرائعة، بنى في وسط المدن، والأحياء التي تمتزج فيها الحياة الثقافية بشكل وثيق بالنشاط الاقتصادي، ليس بعيداً أبداً عن أماكن ضنع القرار.

"تسمى قاعة عرض قطعة معدة خصيصاً بالقرب من قصر أو في جناح بع الأبنية الكبرى"، هذا ما كتبه عام 1752 المنظر المعماري جاك فرنسوا بلوندال، في باريس، مسرح القصر الملكي شيد على الضفة اليمنى عام 1790 بالقرب من قصر اللوفر والتلويلوري. مسرح ليون الكبير شيده سوفلو عام 1770 متاضماً لفندق المدينة. وبالمثل، فإنه الأثر الأقرب لأوبرا باريس الذي شيده جارنييه عام 1875، ليس إلا البورصة، من الأعمال المقدسة.

المسرح أصبح قطباً جاذباً للمدينة الشرايين الأكبر والأكثر حركة تؤدي إليه. بإبعاده ومعماره، يبحث عن التعبير عن النموذج المدني والتربوي معاً الخاص بالطبقة المالكة. جماليته تشبه معبداً قديماً، أحياناً عديم الزينة، مثل مسرح الأوديون في باريس، وأحياناً فاخراً مثل أوبرا فرساي الذي أنشأه جبرييل عام 1770، والمهدي دائماً للشعراء وكبار كتاب الدراما الذين تزين تماثيلهم الواجهة. إنه يظهر في الوقت نفسه كفضاء للترفيه حيث الضوا هي القريبة تكتشف أماكن المدقة: النزهة الأنيقة، والفندقة الفاخرة، والضيافة الرفيعة، والمتعة، ترتبط بشكل وثيق، أحياء بأكمل يمكنها إذن أن تتجول لخدمة هذه التحف المعمارية الأثرية، كما هو مبين في المجمعات المشيدة في باريس مثل شارع ريشليو وممر شواسول بين عامي 1781 و 1826 حول المسارح الثمانية أو في مدن الأقاليم الكثيرة مثل جزيرة لوزي في بوردو أو حي جراسلان في نانت. أثرية المكان المكان المسرحي تصبح رمزاً للتمدين والرخاء، تثير في النصف الثاني من القرن الثامن عشر حمى المجاراة العقارية الجمع المسرحي.

في مسرح على الطريقة الإيطالية مجال التمثيل، يعني جزء المنصة المرئي من القاعة لا يشكل إلا جزء صغير من الكل. ما يسمى قفص المناظر الخلابة يوجد في مبنى ارتفاعه عامة أقل ثلاث مرات من ارتفاع القاعة. هذا المجمع المعماري ينقسم إلى ثلاثة أجزاء متباينة: القاع، الأقواس، والمنصة ذاتها (انظر الفصل 6) فكرة المجمع تستهدف خلق عالم من الأوهام تصنعه كل الأصول التكنولوجية. التحول من الصدرة الخلابة يتطلب في الواقع آلة معقدة لا تعمل إلا خفية وفي كل أبعاد الفضاء. معزولة عن بقية المبنى، مجموع المناظر الخلابة محاط بجدار سميك يرتفع حتى دعامة السقف ولا يحتوي إلا على فتحات قليلة: جانبية تسمح بدخول الممثلين إلى الخشب: وتلك المخصصة لمرور الديكورات منذ خارج المسرح، والأساسية أخيراً فتحة المنصة التي تربط بين الخشبة والقاعة، وهذه الأخيرة ربما تكون مغلقة بالستار الحديدي الذي يعزل قفصي المنصة ويحافظ على أمن القاعة في حالة نشوب حريق على الخشبة.

فوق "الشواية" يوجد هيكل قفصي المشهد. في الوسط كسوة الإضاءة والتهوية المسماه "مدخنة الاستغاثة" التي تسمح في حالة الحريق في خلق "نداء هوائي" يسحب اللهب والدخان إلى أعلى، ويمنعهم من الوصول إلى القاعة، بينما يوجد جهاز رسم تحت الهيكل بغرفة كل مساحة الخشبة. هذه الحماية تسمى "النجدة الكبرى" تذكرنا بأن النار لفترة طويلة كان هو العدو الرئيسي للمسرح. في الواقع، التسهيلات التي يتمتع بها المسرح على الطريقة الإيطالية المبني تقليدياً من الخشب، المادة النبيلة ولكنها معرضة عملياً لمخاطر الحريق.

إطار المشهد: ثابت ومتحرك معاً، إطار يفصل المشهد عن القاعة، مؤكداً إضفاء طابقاً مقدساً على فضاء العرض، له ثلاثة عناصر": جزء ثابت في بناء يحدد المشهد الافتتاحي، وجزء قابل للإزالة "الستار" الذي هو هيكل مزين ثابت في الجزء العلوي وداخل الإطار للحد من الارتفاع وإخفاء الجزء السفلي من ستار المشهد عندما يرفع، وجزء متحرك في النهاية، مكون من دعامتين وساكف منزلق: "معطف ألوكان". سمى هكذا لأنه في عصر الكوميديا الإيطالية كان بين الإطار المتحرك وستار المشهد الذي كان يدخل منه أرلوكان،

هذا العنصر الأخير يسمح باختزال المشهد الافتتاحي على طريقة الحجاب الحاجز. في القاعة على الطريقة الإيطالية، يلعب إطار المشهد دوراً مشابهاً للبرواز بالنسبة للوحة. الإطار يفصل الصورة عما خارجها، محتوى الوعاء، وبعزل جزء من المجال البصري، يتأكد التنقل بين داخل وخارج الصورة.

وهكذا يحدد إطار المشهد حقيقة الصورة الخلابة، وعزلة الحقيقة الكاملة ويمنحها قيمة مستقلة. المشهد هو في الواقع مثل لوحة حية تظهر وتميز القاعة. بموادها النبيلة وتطعيماتها الثمينة مثلما تتكاثر في عصر الباروك، برواز اللوحة هو مادة نادرة تعني القيمة السوقية للعمل.

أعمدة أثرية في عرف جدران عمق مشهد المسرح اللاتيني، الزخرفة الفخمة والتماثيل الجصية مثل تلك التي في قاعة فافارا بباريس أو مسرح سيليستان بليون، إعلاء مزاد الديكور يعطي إطار المشهد قيمة متباهية لا يمكن فصلها عن الصورة المتعلقة بالكتابة المسرحية. يعرف المجاز الذي يشبه الإطار التصويري بـ "نافذة مفتوحة على العالم". إطار المشهد يملأ وظيفة مماثلة: إذا كان في الأصل يستخدم أساساً في حجب الآلية المسرحية لتعزيز تأثير التحولات الرائعة، لا ينشئ منذ ذلك الوقت اتصالاً بين حجم المناظر الخلابة والقاعة. "بالإطار عالم المناظر الخلابة ينفتح على المشاهد والمشاهد ينفذ إلى العالم الدرامي. إنه نافذة مفتوحة على فضاء" (دوينسي بابليه) من هنا، يبدأ عالم خيالي يعتمد عليه المشاهد في تركيز نظره الإطار المسرحي يسجل بشدة القطيعة بين الواقع والوهم. ويحدد في الوقت نفسه أن صورة المنظر الخلاب تمتد إليه بحيث تنعدم المساحة بين الديكور وحدود الإطار لكسر الإيهام. ومن هنا ضرورة إدارة افتتاح إطار المشهد اعتماداً على الفضاء المعروض.

الستار: فضلاً عن الستار الحديدي، مشهد المسرح الإيطالي مغلق بستار مشهدي. أصبح رمزاً للمسرحية، مبيناً السمة المقدسة وصعبة المنال للفضاء المسرحي. لقد كان مستخدماً منذ العصر الروماني القديم، لكن استخدامه المنتظم يعود إلى القرن السادس عشر، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بتطور المنظور ومشهد الوهم، أحياناً الأقمشة المخملية الحمراء، وأحياناً خداع سريع الزمال مرسوم على قماشة خلفية، فهو في علاقة وثيقة بالهندسة المعمارية. الستار الذي يمكنه أن يتخذ لنفسه هيئة الستار المحفور في الحجر، مثلما في قاعة فافار، وهو دائماً التمديد العمودي. مزخرف ببذبخ مع طياته وأشرطته المذهبة، واقعية أو مصورة، فإن الستار يضاف إلى الإطار لتجسيد الفصل بين المشهد والقاعة. رمزاً للتباعد والانتقال بين عالمين، والحدود بين الواقع وما يقدمه، بين ناظر ومنظور، بين دائم وسريع الزوال، الستار مبتغى. يرفع (أو يفتح، أو كلاهما معاً، حسب وظيفته على الطريقة الألمانية والإيطالية والفرنسية أو اليونانية) ويكتشف عالماً آخر. لكي يبدأ، فهو ليس هنا إلا لكي يحافظ على هذا العالم الخفي. مثل منديل الساحر، قبل ظهور موضوع السحر، مؤكداً الغياب. إنه مغلق وسافر. بحضوره المغلق في بداية العرض، يوجه النظر نحو ما سيكشف عنه، إنه يعلن قدرته على كشف ما يخفيه. "مغد مثل الخطيئة" وفقاً لصيغة جان – لوي بارو، يثير الفضول وهو يرتبط بالرغبة، وهو ما يعبر عنه بلطف جاك لاسال في إخراجه السابق لمسرحية "كاره البشر"، عندما جعل التواطؤ المثير الذي يربط سيليمان والسيست يلعب في تناياستار المشهد.

حفرة الأوركسترا: أسفل المنصة، المسرح على الطريقة الإيطالية به حفرة دائمة للأوركسترا. في العصر الذي كان فيه كل عرض يستوجب مرافقة موسيقية، هذه الحفرة كانت محجوزة للموسيقيين: في الأصل، تقدم المسرح على الطريقة الإيطالية مرتبط في الواقع بانتصار الأوبرا والتنظيم المحدد لمشهده تنتج عنه متطلبات إعادة عروض غنائية أكثر منها درامية. تبعاً لذلك فإن الثودفيل الذي كان يقدره كثيراً جمهور القرن التاسع عشر، كان مقطوعاً بمقاطع غنائية حيث الألحان الإيقاعية تماماً كانت تساهم في إعطاء العرض إيقاعه وبهجته.

أما الميلودراما التي وصفها جان – جاك روسو بأنها "نوع من الدراما الكلام والموسيقى فيها، بدلاً من سيرها معاً، يسمعان بالتتابع وحيث الجملة المنطوقة معلنة ومعدة بالجملة الموسيقية" ذلك الميلودراما كانت تضيف هي الأخرى، تأثيرات رنانة في لحظات الذروة الدرامية. حفرة الأوركسترا تذكرنا بهذه العلاقة الوثيقة الموجودة بين المسرح والموسيقى.

حاجز بين عالمين حفرة الأوركسترا تواجه مادية العرض المسرحي والطابع غير المحسوس لقصة خيالية غير ملموسة أيضاً مثل لحن زائل. "هاوية تفصل الممثلين عن الجمهور مثل الفصل بين الموتى والأحياء" (فالتر بيخامان) إنها تسجل المعارضة الجذرية بين فضاءين: الملموس المتعلق بالعرض المسرحي الذي يبدأ بمجرد رفع الستار، والباطني الذي تعبر عنه الموسيقى. علامة العمق بالمعنى الحرفي والمجازي، تساعد على الإمساك بالمشهد في النطاق المقدس ووضع المشاهد أمام جلاء حلم يلوح فيما وراء هذه الهوية السرية. هذا ما عبر عنه بوضوح باتريس شيرو في إخراجه لمسرحية "المنازعة" عام 1973، عندما – على لوح خشبي ضيق ملقى فوق حفرة الأوركسترا – جعل ممثليه يعبرون الهوة التي تفصل الواقع عن الخيال المسرحي. من الحفرة الخيالية من كل الموسيقيين حيث تخرج بطريقة غير ملموسة كموسيقى موزار الماسونية، رافعة دخاناً كثيفاً مصاحباً لتدخل الشخصيات في فضاء المشهد البكر، يعني في عالم التمثيل والمسرح. هذا المجاز الممهد كان يعني بطريقة قوية الفصل الجذري الذي سعى إليه المسرح على الطريقة الإيطالية بين المنصة والقاعة، بين الممثلين والمشاهدين.

الكواليس: في جميع أنحاء الملعب، وعلى كل جانب منم المنصة وخلف جهاز المناظر، يحافظ المشهد على الطريقة الإيطالية على المساحات الوسيطة وغير المحددة التي تسمى الكواليس، في الأصل، المصطلح يعني الأقواس التي تنزلق عليه العربات التي ترص عليها الهياكل التي تشكل عناصر الديكور. وقد استخدام بالتالي في تسمية المساحة المغطاة بالهياكل وحيث يدخل الممثلون إلى المسرح، وهو ما يسمى أيضاً الإخلاء. ويعود إلى الفضاء الافتراضي، غير المرئي والسري، الكامن خلف الديكور ولا يظهر إلا بجوار الشخصيات أو بعض الإشارات المجازية. على هامش ساحة المشهد،

كما في "لا أرض للرجل" يتأكد الانتقال بين عالم الخيال وعالم الحياة، وتوحي الكواليس بالوجود في تمدد الفعل الدرامي، وبعالم غير مؤكد يحمي المسرح من الواقعية ويحافظ تماماً على الإيهام. إنها مثل فتيلة إشعال واقع أكثر أو أقل إقناعاً حيث السمة خارج الأرض غير قادرة على العمل الخيالي.

ما كان يوحي بكواليس المسرح البورجوازي، مكان لمرور خيالي، جدل وهمي بين الداخل والخارج، كان مشهداً مستنداً إلى الواقع، استمرارية الفعل المسرحي والحياة أو بالأحرى، تماس المسرح والواقع، مضيفاً لمكعب المسرح الإيحاء بالعمق، والانفراج على الكواليس الذي يوحي بالواقع، لكن بخيال خالص لم يكن يعرض في الحقيقة سوى ذروة السياج.

جان بيير ساررازاك

"النظر في الكواليس"

عمل مسرحي رقم 27، لوزان، المدينة 1977

نوع من الفردوس المفقود مؤكد وغامض يقع فيما وراء الفضاء الذي يتخذ مكاناً من الواقع، حيث تمارس الكواليس سلطة سحرية على متفرج المسرح الإيطالي. إنها هنا، غير مرئية، الممثلون وهم خارجون كما بسحر وضمان وجودهم بالعنوان نفسه الذي تحملها إليهم، في المقال، مظهراً للواقع داعياً للاعتقاد بأنهم قادمون من جهة ما إنها تنتج الوهم. ومنذ ذلك الحين، ليس مستغرباً أن الصورة الدائرية البريختية التي تهدف إعطاء المسرح حياد "صفحة بيضاء يسجل الممثل عليها إشاراته" (برنار دور) إنها تبدأ بإزالة الكواليس، وإغلاق هذا الفضاء منتج الوهم، حيث يحاول المتفرج مشاهدة الفضاء الافتراضي الخارجي.

غرف الممثلين: ما وراء الكواليس، على الجانبين وخلف المسرح، غرف مخصصة للمثلين، أقيمت على عدة طوابق بطول الممرات تسمح بالوصول إلى المسرح، إنها مرتبطة عن طريق اتصال داخلي بالمنصة، بطريقة تسمح للمثليم بمتابعة مستمرة لتتابع العرض دون عدو، كما في القرن التاسع عشر، ودون منبه لمعرفة متى ينبغي الدخول إلى المسرح. أكثر أو أقل فخامة وراحة، إنها تمنح الراحة اللازمة لإعداد المستلزمات: مرايا، مناضد ماكياج، حوض، خزانة ملابس، حاملات معاطف. وهنا عملية تحول الممثل. فهو يرتدي ملابس هنا، ويغير شكله، ويقلب الرداء والمظهر الجسدي لشخصيته. ونتيجة لذلك، فإن الغرفة تتضمن منطقة سحرية يحاول فيها الممثلون التطابق طقسياً. ديكوزر شخصي، صور تذكارية، برقيات تهنئة، أو باقات تضفي في المكان شخصيته الوظيفية وتحوله إلى مساحة حميمة. ولذلك فإن غرف الممثلين تثير خيال المشاهدين. مسرحية الكسندر دوماس "كين" تبين كيف أن في عصر الدراما الرومانسية، هذه المساحة الوسط بين الحقيقة والخيال تتحول إلى مكان حياة وصل حيث تتشكل أساطير "العرض المقدس":

أوه! غرفة ممثل، هي ماكطينة قبل قصر آن راد كليف.

توجد حفر غير مرئية تؤدي في أسفل إلى لوحات

تفتح على ممرات غير معروفة...

الكسندر دوماس، كين أو اختلال

وعبقرية، الفصل الرابع، المشهد الخامس،

باريس، جاليمار، 1954

القاعة: تنقسم المساحة المحجوزة للجمهور في الطابق الأرضي الواقعة بشكل عام في مواجهة المسرح (الأوركسترا، القاعة أو الأرضية) وبعدد متغير من الطوابق والشرفات حيث تتداخل قاعات تتضمن فواصل متعددة (ألواج، مقصورات، الخ). وريث الأوركسترا اللاتيني، بشكل سواء بيضاوي محفور في الوسط، سواء نصف دائري، الأرضية محجوزة دائماً للمشاهدين الشعبيين الواقفين، بدعوة مطلقة. وقد فرشت بعد ذلك بمقاعد أضيفت حنولها مقاعد قابلة للطهي، تضاعف صفوف المقاعد والعدد المحدود من الأماكن في الدائرة تجعل الدخول دائماً غير ميسرة والراحة غير متاحة. من هذه الأماكن الموجهة نحو المسرح، الرؤية تكون ممتازة. الشيء نفسه لا يحدث بالنسبة للأماكن العليا، حيث أن الشكل نصف الدائري أو حدوة الحصان يجعل الرؤية غير متكافئة تماماً. إذا كانت الصفوف الأولى في الشرفات السفلية في وضع مميز عندما توجد مواجهة للمنصة، فإن بعض الأماكن لا تكون موجهة نحو المسرح، لكنها تكون عمودية تقريباً. في الأماكن العليا، وراء الصفوف الأولى، زاوية الرؤية الممتدة كثيراً تشوه كثيراً الصورة المسرحية، البعيدة جداً بالنعل المشاهدون يجب ان يشاركوا في تغطيات الوجه المؤلمة لإلقتاط جزء من العرض على الأقل. في المقابل، فإن وجهة نظرهم في القاعة تكون ممتازة. معمار مكان يجب أن يكون لجمع وتجمع اجتماعي يحوله إلى مساحة منظمة طبقاً للمراتب تماماً حيث يسود العزل. مساحته منظمة طبقاً لتسلسل هرمي .

تاريخ المكان المسرحي يبين أنه كان دائماً مساحته يرى فيها المجتمع نفسه حسب نظام محدد مسبقاً. مقاعد الصفوف الأولى في المسرح اليوناني المحجوزة للقضاة والكهنة، والأماكن المخصصة لكل شخص، والمساحات الممنوحة للنساء، والأماكن المفضلة الممنوحة لضيوف الشرف، كل شيء يوحي في هذا المسرح بأن التمييز كان بلا شك هو الأقل، والتسلسل الهرمي الاجتماعي محسوس بالفعل. المسرح اللاتيني أساس التمييز حتى في تنظيم القاعة حيث أماكن كل فئة اجتماعية كانت محددة طبقاً لتسلسل هرمي صارم. وبالمثل، فإن المشهد الإليزابيثي الذي يمتد إلى تنظيم المكان في القرون الوسطى بمقصوراته وقطوعاته المحجوزة للمشاهدين المميزين يذكرنا حتى في هذا العصر، بأن المسرح ظل مكاناً لعدم المساواة، إنها دائماً القاعة الإيطالية التي تحمل منتهاها تأكيد التسلسل الهرمي الاجتماعي.

الحل التقني البارع لاستخدام المساحة، اختيار بناء الطبقات المركبة بدلاً من المدرجات، هو حامل التمييز الواقع. مجهور المسرح الإيطالي يشعر أنه أكثر قرباً من الممثلين، لكنه يبقى منهجياً خاضعاً للتسلسل الهرمي. بقدر الصعود إلى صالات العرض، بقدر النزول إلى السلم الاجتماعي: على القمة، المقصورة العلوية تستقبل الجمهور الشعبي، أطفال الجنة، مداخل الشرفات ذاتها متباينة لتجنب المواجهات السخيفة بين الطبقات الاجتماعية. درجات الشرف العريضة المغطاة بسجاجيد فحملية تؤدي إلى طبقات أدنى تتبع بدقة مداخل صالات العليا. الأمن ليس هو نفسه حيث الطبقات الاجتماعية.

في المعبد الدينوي هذا، المجتمع الجيد يقدم نفسه للأنظار ويعطي لنفسه عرضه الخاص. لوسيان دي روبمبريه اكتشف في أوبرا باريس الأهمية المتعلقة بعرض الصالة: رؤيته الممتازة كانت تسمح له برؤية النظارات المصوبة على المقصورة الاستراطية بامتياز (....) التي توجد في أحد الجزئين المشطوفين في عمق الصالة: ترى من هنا كما ترى من جميع الأطراف.

يلزاك، الأوهام الضائعة: رجل كبير

من مقاطعة في باريس

باريس، جاليمار، ورقة مطوية، 1997

في مكان مماثل، المناظير الثنائية والمناظير الأفقية، اكسسوارات ملزمة للمشاهد العصري، موجهة دائماً من مقصورة نحو أخرى أكثر من توجهها نحو المسرح. المسرح يصبح مكاناً لعرض الطقوس. السيد تيست يتقصى الحقائق:

كل كان في مكانه، متحرراً من أقل حركة. كنت أستطيب نظام التصنيف، والبساطة شبه النظرية للجمع، والنظام الاجتماعي. كان لدي شعور لذيذ بأن كل ما يتنفس في هذا المكعب سوف يتبع قوانينه، ينفجر ضحكاً في محيط أكبر، تهتز مشاعره لبعض اللوحات، يشعر في الجمع بأشياء حميمية - فريدة - بنشاطات سرية، ترتفع إلى ما لا يمكن الاعتراف بها. كنت أنتقل بين طبقات الرجال هذه، من صف إلى صف، بمدارات، مع الخيال للحاق بكل من لديهم المرض نفسه، أو النظرية ذاتها، أو العيب ذاته (...).

بول فاليري، السيد تيست، أعمال 1.

باريس، جاليمار، مكتبة لابلبياد 1957. ص20.

المقصورات: المقصورات تعزز أكثر التقسين النوعي للقاعة الإيطالية الأصل يرجع بلا شك لمقصورات مباريات العصور الوسطى. إذا كانت في إيطاليا متطابقة جميعاً، فإن المقصورات تتوزع على مستويات كثيرة، مثلما في مسرح سان كارلو في نابولي أو لاسكالافي في ميلانو، في فرنسا، في المقابل، ترتيبها يتنوع حسب موقعها وجهتها، بعضها، الظاهرة أكثر، وأحياناً المتكاملة في إطار المشهد، محجوزة للنبلاء، والمحافظ، والعمدة، أو الأسقف، الذين يتمتعون كذلك بميزة التواجد في مكان بارز يعلن تفوقهم. ممتدة عموماً بمقصورة خلفية، هذه المقصورات الأمامية تسمح بحفلات استقبال ومناسبات اجتماعية بحيث لا يعد العرض المسرحي سوى ذريعة مقصورات أخرى هي في المقابل مساحات مغلقة متباينة، ومقدسة تقريباً، مثل هذه "الكهوف البحرية في مملكة حوريات الماء" التي تحدث عنها مارسيل بروست والتي تتفق مع الذين يرفضون ذكر اسم الأوركسترا. بعضها منفصل عن جاراتها بحاجز بحوف على جزء من ارتفاعها، مكانها عموماً في الطابق الأرضي، وأخرى، أكثر حميمية، مستقلة تماماً. أماكن محجوزة للذين يستطيعون تأجيرها بالسنة، ويشترون معها امتياز الوصول متأخراً وبصخب، وقد كانت تتضمن عالماً أصغر مرتباً سجل كتاب القرن التاسع عشر قدرته على الإبهار. الآن أيضاً، مع تفاقم وجود شاغليها، تعزلهم وتضعهم في منزلة. أحياناً، تسمح لهم بالرؤية دون أن يراهم أحد، كما لو كان لتأكيد مكانتهم بالغموض الذي يصحبهم.

إنها تستخدم في سرقة نظرات الملذات غير القانونية والسلوك المخالف للآداب العامة الجيدة. لقد كان المسرح دائماً في علاقة غامضة مع الإثارة الجنسية: بعض المقصورات محمية بشبكة شديدة الالتباس. "توجد مقصورات حيث لا تراكم وحيث لا ترون شيئاً، ماذا يمكن أن تفعل فيها؟" يسأل بوشار في عام 1878. كما يطلق عليها دوتيس بابليه، فإن المقصورات هي في القرن الأخير "وحدة اجتماعية، الصالون المبطن مصغراً حيث تنصب الدسائس، وتتضارب الأعمال وتسوي الزيجات". في كل الحالات، توضح أسباب التمييز الاجتماعي الذي يترأس العرض المسرحي.

الناس جميعاً كانوا في مقصوراتهم (خلف الشرفة في الفرندة) مثلما في صالونات صغيرة معلقة حيث حاجز مرفوع، أو في مقاهي صغيرة حيث تدور ثرثرة دون فجل خلف الزجاج المحاط بإطار ذهبي والسياج الحمر من الطراز التابوليوني.

مارسيل بروست، ناحية جيرمونت

باريس، جاليمار، مكتبة بلبياد، 1954، ص39.

الأحمر والذهبي: بالإضافة إلى الهيكل المعماري، ألوان الأحمر والذهبي الرمزية تقديس بطريقة متناهية البذخ والروعة المسرح الإيطالي. هذان اللونان يحددان هذا النوع من القاعات التي أصبحت رمزاً. من الستار الأحمر إلى المقاعد المخملية القرمزية، حدان ذهبية بأشعة الشمس المرسومة وبريق الذهب فوق الأسقف وأعمدة المقصورات، كل هذا يعود إلى أساطير كاشفة لحضارة وتاريخها، أنها تحمل في ذاتها علامات القوة والمجد، هذان العنصران للتفاخر الاجتماعي، يرضان العلاقة بين المسرح والسلطة.

لون الدم، الأحمر مسجل في استمرار القيم الإقطاعية القائمة على النسب، الدم يسجل الانتماء، موضوعات مقدسة وجد أصلها في أسطورة دم المسيح مرسخاً العهد في الطقس المسيحي. يؤكد علاقة بالروحانية في الوقت الذي يؤكد فيه ذريعة للقاعات – اليوم أيضًا- أوبرا باريس تتحول تلقائيًا إلى صالة رقص. تقع دائمًا في مستوى الشرفة الأولى، وتنفتح على الواجهة بكوات زجاجية، في العموم مزينة ببذخ بالأخشاب والمرايا ومزخرفة بتماثيل بارتفاعات درامية، مثلما في الكوميدي فرانسيز. إذا كانت المدخنة التي أعطتها اسمها لم تعد تستخدم، فإنها تحتوي على عارضة.

شاهد على عصر، الاتصال الاجتماعي فيه يؤسس مبررات العرض المسرحي، يمكن أن يتحول إلى مكان عرض متكامل. وبالمثل قاعة الأوديون الصغيرة في باريس كانت مزروعة في واحدة من القديمة لهذا المسرح. كذلك في مسرح سلتين في ليون، تستخدم من أجل الجمهور المحدد الخاص "بأيام المؤلفين" ولقاءات الشعر.

4- الأماكن المسرحية المعاصرة:

شهد القرن العشرون خيارات معمارية كثيرة ولكن دون وضع تصور نوعي للمكان المسرحي. وفي المقابل شكك في الأشكال القديمة، سواء لرفضها أو لمحاولة ضبطها. الفضاء المسرحي المعاصر يتميز بتوافر الحلول الأكثر تعارضًا وبغياب اليقين يتعلق بالتنظيم المثالي والقطعي للعلاقة بين المشهد والقاعة.

عدة خطوات تسجل تطور المكان المسرحي المعاصر، بالإشارة إلى اعتبارات بقدر ما هي فنية فهي سياسية. أن قرار بناء أماكن مسرحية يبلور في الواقع مجموعة متنوعة من القضايا: المبادرات المؤسسية والهيكلية تختلط بالاهتمامات الجمالية والتقنية. حركة التاريخ تسجل في بناء المسارح بنفس الطريقة في الشكوك الدرامية.

رفض القاعة الإيطالية:

منذ نهاية القرن التاسع عشر، انتقد المسرح الإيطالي من قبل الممارسين والكثير من كتاب المسرح الراغبون في رؤية أعمالهم منفذ في ظروف أكثر إنسجامًا مع الحداثة بسبب قيود هذا النوع من القاعات وظروف الرؤية السيئة التي تفرض على جانب من الجمهور: أندرية أنطوان لاحظ أن "من بين ألف ومائتي شخصًا، منهم ستمائة، ثلاثمائة في اليمين، وثلاثمائة في اليسار، لا يرون العرض بالكامل"، ونندد أيضًا بالرؤية غير المتكافئة التي تسبق تنظيم هذا النوع من الأماكن: ديمقراطية الفن المسرحي التي تطورت في بداية القرن مع رومان رولان أو موريس بوتشر، تفرض فكرة ثقافة الجماهير الخاصة بالاحتفال الديني والحدث الرياضي معًا، سحر المسرح الشعبي يتطلب مساحة محددة، نوعًا من "كاتدرائية المستقبل" – أدولف آبيا – حيث يرفض المسرح الإيطالي. وحين العرض يسيطر على العقول. هذا التشكيك بسبب الشكل وبنية المكان المسرحي التقليدي يتزامن مع ظهور المخرج شخصيته جديدة ومركزية للحياة الدرامية، نتساءل عن طرق التعبير المتاحة. لا يستطيع إلا أن يرفض الموضوعات التقليدية السائدة، بدءًا من الأماكن المعتادة للعرض. ما وراء الاختلافات التي تعترض التيارات الفنية، يظهر النقد نفسه. دون أن يتحدد بمبادئ اجتماعية،

فإنه يشير أيضًا إلى اعتبارات جمالية وتقنية. ويخشى بعض الممارسين إعادة الأعمال القديمة إلى أصولها: "إن عملاً دراميًا لا يمكن أن يعرض بعدل إلا في ظروف مسرحية موافق عليها من قبل المؤلف" كما أكد جاك كوبو عام 1913، عندما أسس "فيوكولومبين" آخرون أشاروا إلى عدم توافق القاعة الإيطالية مع الدراما المعاصرة: "اعتقد أنه بالنسبة لأشكال مسرحية جديدة، لابد من مسرح جديد تمامًا فيما يتعلق ببنية القاعة والمنصة" هذا ما كتبه شارل دوللان عام 1929.

اعتبارات تقنية تتداخل أيضًا في هذه الأسباب. في الواقع، فإن سهولة الحركة في المساحة المتاحة، وضعت لها تصورًا كشف عن الحدود والحلول القديمة. إلى حد كبير على المستوى الدرامي وأكثر على المستوى المعماري، يأتي التأثير قاطعًا.

أخيراً، الكهرباء، ثم الاختراعات التقنية الأخرى (ستربو، شمول الرؤية، أشعة الليزر، الخ) تضاعف من إمكانيات السينوغرافيا. هذه الابتكارات تغير ظروف العرض وتدفع إلى دعم الفضاء المسرحي التقليدي جذريًا. منظرون ومبدعون يشتركون في وضع نهاية لهيمنة القاعة الإيطالية وتفجير مساحة المنصة.

أصوات مختلفة ومتعارضة اكتشفوا إذن البعض عادوا إلى الأبنية القديمة: مسرح دائري أثري اكتشف فيه ماكس رينهارت سيرك شومان في برلين عام 1911، الهيكل الإليزابثيي الذي استوحاه جاك كوبو ولوي جوفيه لإعداد الفيد. كولومبية عام 1919، منصة المتفرجين في العروض الوسطى حيث اكتشف مساعد جوستاف كوهين المميزات في الثلاثنيات آخرون استوحوا مفاهيم جديدة، تهدف إلى إيجاد علاقات مختلفة بين المنصة والجمهور.

كذلك في عام 1922، حلم جوردون كريج بفضاء مسرحي قابل للتحويل ومختبر منفتح على كل الأبحاث.

"المسرح ينبغي أن يكون مساحة فارغة، مع سقف واحد فقط، وأرض، وجدران، داخل هذه المساحة يجب إقامة نوع جديد من المنصات والقاعات المؤقتة لكل نموذج جديدة. سوف نكتشف مسارح جديدة، لأن كل نموذج درامي يتطلب نموذج خاص من المكان المسرحي، في محاولة لوضع نبيذ عتيق في قرب جديدة ونبيذ جديد في قرب عتيقة، وهذا كان خطأنا في الماضي".

جوردون كراج، حسب دونيس بابلية، عودة إلى بساط البحث في المكان المسرحي.

باريس طبعة CNRS 1963

العودة إلى بساط البحث في المكان التقليدي يثير أكثر المشاريع الطوباوية. المعماري والترجروبيوس أعد في عام 1927 مشروع "المسرح الشامل" المواجه للجمهور والمقام على نصف دائرة وصف مقاعد مدرج، المنصة تتكون من ثلاث وحدات دائرية مجهزة يمكن أن تستخدم معًا أو منفصلة. جاك بوليري تخيل في عام 1960 "سيناغرافيا حركية" تقوم على مساحة ثورية: مثبتة على منصة دوارة، حيث يجد الجمهور نفسه محاطًا بالعرض الذي يكون هو أيضًا ثابتًا على مشهدين.

الإرادة السياسية للامركزية الدرامية التي تؤكد على تحرير برنامج تطوير أماكن مسرحية على الأرض بالكامل الأهداف سخية، أن لم تكن طوباوية، فيما وراء الانقسامات الاجتماعية وعدم التوازنات المالية، يتعلق الأمر بتجميع المدينة في أماكن متساوية ووظيفية. باعتباره مسرح صفوة، فإن المسرح الإيطالي أصبح مرفوضًا: "المسرح المنحدر، المسرح الممهد، المسرح ذو المقصورات والمقصورات العلوية لا يوجد، إن يفرق" وهو ما يؤكده جان فيلار. تبنى أو تعد مساحات شاسعة قادرة على تجميع عدد كبير من المتفرجين. أبحاث آسيا وكريج وجروبيوس نشطت. العلاقة الحدودية الموروثة عن نموذج المجابهة مع قاعة متجهة تمامًا نحو المنصة تعيد تذكار العمل الفني إلى وجهات النظر البصرية والسمعية التي تصبح مرجعًا في كولمار، إكس، رين، سان إتيين وتولوز، تحت إشراف جان لوران، أنشأت الدولة أول مراكز درامية غير مركزية. جان فيلار حول فناء قصر الباباوات في آفينيون إلى مكان مسرحي عام 1947 قبل إعداد قاعة شايو الشاسعة لإنشاء المسرح القومي الشعبي. الحلم كان في الوحدة الموجودة في قلب كاتدرائية علمية حيث المشاهد مدعو لشحذ حاسته النقدية وكذلك حسه المدني.

المسرح والمدينة

بدءًا من الستينيات رسم الخرائط المسرحية تغير تمامًا. لا مركزية النشاط المسرحي على الأرض تحققت في المدن حركة طرد مركزي.

فيما سبق، كانت المسارح تقام في قلب المدينة، بالقرب من مواقع القرار السياسي. كانت "أحياء المسرح جزءًا من السياق الحضاري اللامحدود. مؤكدة العلاقة السوية التي كانت البورجوازية تقيمها بين مساحة الأنشطة الطبيعية والمعابد حيث تقام القداسات الجمالية والأخلاقية. الابتعاد عن وسط المدينة كان يعني إذن تحديًا فنيًا وسياسيًا. عندما أقام أنطوان مسرحه الحر قرب بيجال، ثم فيما بعد على الضفة اليسرى بشارع لاجيتيه، يعني في المناطق غير الآمنة المليئة بالفتيات والمتسكعون. إن اختياره لمثل تلك البيئة يرجع إليه وحده، ويعد في زمنه، قطيعة مع التماثل البرجوازي، ويشير كذلك إلى رؤيته الطليعية. بالمثل عندما أقام كوبو في عام 1913 الفيو كولومبيية على الضفة اليسرى بعيدًا عن الشوارع الرئيسية، مؤكدًا بذلك رفضه لكل قلق تجاري مسجلاً توجهًا فكريًا مؤداه أن عمله الفني لا يمكن إنكاره، قرب الحي اللاتيني يضمن النخبة المقصودة بهذا الإبداع الجديد.

بدءًا من عام 1958، وبقرار من الحكومة تحريك المراكز الثقافية من وسط المدن إلى محيطها، في باريس، ثم في ليون، وبعد قليل في أنحاء فرنسا، القرار نفسه بنقل الحياة المسرحية خارج الأسوار، لاستعارة نموذج فيليب مادراك. في الضواحي كثير من التجمعات العمالية (أوبر فيببه، سار تروفيل، فيل جويف، جنفيلييه، سان دونيس، إيفرلي، نونفير، الخ).

حصلوا على بيانات ثقافية. في المقاطعات، أقيمت قاعات في مدن أقل أهمية، وأحيانًا في ضواحي بعيدة (مسرح فييزان في جنوب ليون) هذا النجاح الباهر هو التعبير عن التوجه المتضافر لتوسيع نطاق اللامركزية التي بدأت في عام 1947. اختيار الفعل الثقافي الذي عبر عن نفسه من خلال بيوت الثقافة التي أرادها أندريه مالرو مما أدى إلى مضاعفة الأماكن ذات الطابع الجديد، والقاعات متعددة الأغراض التي ازدهرت في الستينيات.

القاعات متعددة الأغراض:

مصممة لتلبية ضرورات دائمًا ما تاكون متناقضة – على جميع الأشكال المسرحية من الأكثر تقليدية إلى الأكثر حداثة، منفتحة على مظاهر أخرى – هذه الانجازات هي أيضًا دائمًا فاكهة التنازلات قرضتها الميزانيات المختلفة. فيما عدا اختلافاتها بيوت الثقافة، قاعات الاحتفالات، قاعات العرض أو المؤتمرات – فإنها تستجيب للضرورات المشتركة: يجب عليها أن تسمح بالمرور السر يع لنشاط أو آخر وتوفير بالتالي هياكل محكمة وخفيفة (مدرجات قابلة للإزالة، وحدات قابلة للتمويل) وكذلك أسقف تقنية مكونة من جسور سهلة التحريك وتسمح بتغييرات سريعة في تحديد الإضاءة مثل المعلقات التي ت حدد مساحة المشهد.

الوجه الخارجي للبناء يعرض أثرًا عامًا عندما لا تظهر ببساطة صالة رياضية، مثلما في مسرح آمندييه دي نونتير. في قياس يتراوح من 400 إلى 200 مقعدًا، ما يسمح برؤية وإمكانية سمع كافية، هذه القاعات صممت حسب التركيبات الأكثر تنوعًا، المنصة قد تكون في الوسط، محاطة من كل جانب، المدرجات تتجه نحوها بشكل إنسيابي، وتكون في مواجهة المشاهدين. فيصبح المسرح في قلب مجموعة من الأنشطة الاجتماعية الثقافية. هذه الأبنية القابلة للتكيف تبدو في مظاهر غالبًا صارمة تزيد من الاحتفال الرسمي بالفعل المسرحي البيئة الداخلية (جدران، سجاد، مقاعد) غير لام عة وداكنة، وأحيانًا سوداء، لاستيعاب أفضل للضوء، فتسمح بالانتقال السريع من نوع إلى آخر.

طابع المكان التقني هو دائمًا مؤكد، وضع الكشافات، والأقواس، وكابينات الإدارة، ترفض السحر والوهم، يتم التخلي عن الأحمر والذهبي با لمسرح الإيطالي وكذلك طقوس عرضه الاجتماعي، وتشجع المساواة الديمقراطية. وهذا يؤدي إلى رؤية ممتازة لكل المقاعد، باختفاء المساحات المحجوزة، بثمن المقاعد المو حد وإمكانية جلوس كل شخص في المكان الذي يرون له.

القاعات تحصل على أراضي بأقل تكلفة، مقامة في الأطراف دخلت منذ اللحظة في المشهد المسرحي وضاعفت الكيانات الخاصة والإبداع. توزيعها جعلتها تحكم بهدوء وبشكل غير شخصي، لكنها سمحت لها بزيارة الجمهور والأراضي التي لا توجد بها أي حياة ثقافية. أنها لم تهرب أبدًا، ولم تتملص من النقد. فمرونتها ظهرت بسرعة عند الإعاقة. طموح خدمة الجميع يؤدي أحيانًا إلى جعلها غير صالحة للاستعمال. أكثر وأكثر في كثير من الأحيان، فإن إمكانياتها غير مستغلة بسبب العمل اليدوي شديد الحساسية. الموضوعية الثقافية الاجتماعية تبدو منسجمة إلى حد ما مع رؤية فنية. هذا النوع من القاعات يبدو اليوم متجاوزًا مكان المأوى.

في الوقت نفسه، حقيقة، تظا هره مايو 68 أدت إلى تصعيد جديدة، هو الذي يتعلق بالخروج من المسارح. المكان المحدد سلفًا رفض، بغض النظر عن نوعه، لصالح مساحة مؤقتة، مع قطع العلاقة بكل المؤسسات، حيث أكد الإبداع كامل حريته في قطيعة جذرية مع التقليدية، جيل ك امل بحث إذن عن إيجاد المكان المجرد الذي حلم به آرنو منذ عام 1932: بعد ترك قاعات المسرح الموجودة حاليًا، سنتخذ هنجرًا، مستودعًا أيًا كان. (...) القاعة ستكون مغلقة بأربعة جدران، دون أي نوع من الزينة، ويجلس الجمهور وسط القاعة. (...) غياب المنصة بالمعنى العادي للكلمة، يدعو الفعل بالانتشار في الأركان الأربعة للقاعة.

أنطونين آرتو. المسرح وبديله

باريس، جاليما، سلسلة فوليو

1964 ص149

هروبًا من الصرح المتخصص، بحثًا عن مساحات غير متوقعة تمنح علاقة مختلفة للجمهور بالمشهد. بتهوين مظهره، يستثمر المسرح مستودعات (هناجر) ومصانع مهجورة، وصالات ألعاب، وكنائس ومصليات. في الداخل أو في الخارج، فوق الأرض أو فوق الماء، نتبين هنا ما لا نتوقعه. لقد حان الوقت لاستعادة المواقع البور، وتعزيز الهياكل سابقة التنفيذ في مناطق مخصصة للتدمير. في عام 1970 قدم لو كارونكوني مسرحيته أورلاندو فوريوزو في قاعات بالتار قبل تدميرها، محطة أورساي القديمة آوت على مدى عدة مواسم فرقة رينو - بارو، وفي ليون قدمت فرقة روتاتيف لكارلو بوزو أوبرا البنات الأربع في مصانع روديا التي تنتظر الهدم. في آفينيون، خلال المهرجان، أصغر فناء وأصغر تقاطع يتحولون إلى مساحات مسرحية ا لعروض تتشكل في أماكن العمل، كل مرة يعاد فيها النظر، ينجم عن ذلك تزايد الأماكن التي تتحول إلى مسارح بسحر العرض وحده الذي جرب العلاقة بين الممثلين والجمهور الأكثر اختلافًا. طبيعة المسرح الزائلة والهشة مقروءة في ظاهر التعديلات العائدة على الأماكن التي تأويها: الموت يتربص.

في عام 1970، حمل آريان نوشكين مسرحه شمس سيرك مونمارتر إلى كارتوشورى فنان. المسرح يبعد عن وسط المدينة ليضع في أراضي غامضة ومداخل غير مؤكدة، ولكنها وهذا هو التجديد، تترك مساحة محددة للعروض وتستقر في الهناجر وسيلة لتأكيد تهميشها. مباني مزالة تحولت إلى مساحات مسرحية بلاشك تحدد الضرورة بعد هذه الأماكن التقليدية:

ذلك لأن وجود الفرقة معلق على البحث عن مكان وأن المقترحات كانت معدومة عمليًا فقررت المجموعة التحول من هذه المحلية المقدرة أصلاً كمكان بسيط للبرقعات، إلى مكان مفتوح على الجمهور لتقديم العروض، أهمية هذا المكان يمنحنا مساحة شاسعة خالية لا يمكن أن يقلد تقنية القاعات قابلة للتحويل أو متعددة الأغراض.

مسرح الشمس 1789، صورة عرض باريس،

معرض، 1971، ص96.

التجربة لا تقل معارضة بشدة. حتى لو أصبح مسرح الشمس بسرعة شبه مؤسسة ومنارة للإبداع، تتبعه مجموعات أخرى (مسرح العاصفة، مسرح الأكواريوم) اللذان يستثمران المساحات القريبة من لاكار توشوري، إن التجربة تلخص جيدًا هذه الظاهرة التي تسجل العقد، والتي يسميها جورج بانو "خروج ا لمسارح".

في ذات الفترة، تؤرخ بدايات انتشار المقهى المسرحي، الرغبة التحررية التي ولدت عند ممثلي الكوميديا المحدد لهم تأدية نصوصهم الشخصية خارج الدوائر المؤسسية، هذه الظاهرة تؤكد أيضًا علاقة جديدة بين الممثل والمشاهد. المساحة الضيقة وغالبًا غير كافية، العدد المحدود من الممثلين، فقر الوسائل التقنية، الجمهور المحدود، كل هذا يعدل شروط العرض. هذا "القرب غير العادي للممثل من جمهوره" (جان أنوي) الذي أنهى الفصل بين المشهد/ والقاعة ليعيد إلى قلب الفعل المسرحي تواطؤًا منسيًا إلى حد ما. لغة جديدة ليست بعيدة جدًا عن سجل بوليفار، لكنها تبرز عدم تطابقها ووقاحتها ومزاحها، لا تتأخر الاتفاق مع فيكتور هاييم وجي فواسس أو برتا ردا كوستا.

عودة إلى العمارة:

إذا كان بداية بعد ا لقنوات المؤسسية ونشوئها في أماكن غ ير نم طية تعبر عن رفض المرا قبة والمؤسسات، هذه الخيارات لا تتأخر دائمًا عن أن تكون مست عادة من قبل السلطات السياسية.

منذ الثمانينيات، بدأت تتحول إلى مسارح أ ماكن موجودة بالفعل كما تتحول إلى آلات لعب في مساحات غير متوقعة: سوق السمك القديم في مارسيليا تحول إلى مجموعة جميلة من قاعتين، واحدة تتكون من ثمنمائة مقعدًا، والآخرى من مائة إلى مائتين وخمسين مقعدًا ، أقبية قصر نيرال القديمة في سان – جان – دي – فيدا هي الآن موطن لقاعة من أربعمائة مقعدًا، في قصرا جرامون بالقرب من مونبيلييه يوجد مركز درامي دولي، مزرعة بويسون دي ندازييل، القاعات القديمة في صوامع بلدا وفي تولوز تحولت إلى مسارح. إعادة الهيكلية كثرت في السنوات الأخيرة، نموذجًا لجرأة رائعة، المعمار يؤكد هنا إبداعه.

نعود من هذه الحقيقة إلى بنايات معدة جيدًا. هذه المسارح المعاصرة تسجل من جديد علاقة المشهد/ والقاعة في الجبهة. إطار خشبة المسرح في شكله البانورا مي دون تمدد مقدمة المسرح يعتمد مرحلة أولية متأثرًا بشاشة السينما. انفصال المشهد/ عن القاعة يتأكد ثانية. عناية خاصة قدمت لمساحة المتفرجين. راحة المقاعد العضلية، جمالياتها الرائعة دائمًا ونوعية المساحة المحجوزة للجمهور (أماكن استقبال، وحركة المرور والسير، صالات عرض، مطاعم، أماكن انتظار سيارات) كل شيء هنا يعني أننا نعبر من عصر المسرح الشعبي إلى عصر مسرح النخبة للجميع" على حد تعبير أنطوان فيتيز.

التحول من بناء إلى مسرح يسمح لاستعمال آخر يؤدي عندئذ إلى تخريب مزدوج. بالطريقة ذاتها التي أقيمت بها في قلب ماريه، ومتحف بيكاسو في فندق ساليه الذي يعود إلى القرن السابع عشر، يسلط الضوء بتغيير الوضع الذي يؤدي هكذا إلى النسب الكلاسيكي لرسم طليعي وحداثة المعمار التي تستقبله، كذلك الأماكن القديمة التي أعيد هيكلتها إلى مسارح أحدثت آثار هامة لردود أفعال، التاريخ يظهر في صور الفعل المسرحي، حيث لم يكن ذلك متوقعًا وعلى العكس من ذلك عن طريق الاتصال مع ما كان مفاجئًا و أكثر غرابة بالنسبة له، مبنى كان يستطيع أن يبدو قديمًا أ و دون الحصول على الاهتمام المفاجئ بحداثة متفردة.

المسرح المعاصر يطلق النار على كل الأخشاب إنه لا يتردد في التواجد أيضًا في مساحات مسرحية قديمة. ويجري حاليًا إعادة بناء مسرح شاتليه عام 1988، وتطوير مسرح بورد وبطريقة حديثة خاصة في هيكل المن صة عام 1990، الخ) وأحيانًا أعيد بناءها بطريقة جذرية، مثل أوبرا ليون حيث لم ينظر المعماري جان نوفيل في عام 1993 الأولى الواجهات التي أعيد بناءها بالكامل خاصة من الداخل، وأحيانًا لا يستخدم المبدعون أخيرًا المسارح القديمة إلا لتحويل بطريقتهم البدائية. عن طريق حقيقة التأثير الراديكالي، فإن الجمهور مدعو هو ا لآخر لشغل مشهد مسرح إيطالي بينما تصبح القاعة هي المكان المسرحي. كذلك في العرض "28 سبتمبر" لريتشارد دومارلي الذي استحضر عام 1977 الثورة البرتغالية، وقلب العلاقة التقليدية عن النظام القديم: الإطا ر الأحمر والذهب لقاعة غريبة الشكل، بمقصوراته المحجوزة دائمًا للقادرين والتي يلجأ إليها بعد ذلك شخصيات تحاول الهروب من التحدي الثوري، هذه المساحة المحجوزة سلفًا للمشاهدين تصبح المواجهة السياسية التي تساعد منذ بداية المشهد، الجمهور الشعبي والممثل الرئيسي للعبة الاجتماعية

أو أيضًا، اللعب على دمار إحدى القاعات، بإفساد المساحة المحددة لمسرح يجعلها خارج المنطق الذي يحكم تطورها، وهو ما حققه بيتر بروك في المسرح المنتزع من بوف الشمال متفرجون يجلسون على الأرض، اختفاء الفصل بين المشهد/ والقاعة، إزالة الأجنحة، هذه التضاربات تثير استفزازًا مباشرًا. المسافة التي تفصلنا عن هذا النوع من القاعات القديمة التي تميزت بمظهر من الوقت هو أكثر وضوحًا.

غرابة المكان حيث يظهر العرض من الآن فصاعدًا على نحو مختلف في التخريب من جانبهم بداية، وهذا ما يبرر الذاكرة في قلب الفعل المسرحي:

اليوم المسرح لم يعد يرغب في أماكن جديدة، لأن ما يحلم به هو إيجاد أماكن قديمة، محملة بالذكرى، بقدر المسرحيات التي عرضت، طعم هذه المساحات يبدو لنا ظاهرة عما يعتبره المسرح استعداده الطبيعي اليوم، نسخة احتياطية مع ماضينا.

جورج بانو، المسرح، مخارج الطوارئ. باريس، أوبييه. 1984.

المكان – حدث:

جان شولليه ومارسيل فرييدفون أشارا إلى أنه "فيها بين 1980 و 1995 لم تكن قد شيدت مطلقاً أو أعدت أماكن مسرحية منذ عهد الإمبراطورية الثانية" بالتوازي مع هذا الانتشار تم التيقين مؤخرًا منذ عدد من السنوات من تضاعف العروض التي قدمت خارج كل الأماكن المعدة سلفًا، المتخصص في هذه الأحداث غير العادية، أندريه أنجل "إعادة تثبيت المسرح في أماكن لم تكن معدة له بعد استعادة شخصيته الحديثة" (دينيس بابليه). عرض هكذا في عام 1980 مسرحيته بروميثيوس على النار، على موقع الأفران العالية في صناعة الفولاذ بلورين. "نحن بحاجة إلى مساحة، يقول، حتى يصبح المشاهد هو المادة ومركز العرض". بالنسبة لمسرحية حجيم ديل 1982، عن نصوص فرجيل ودانتي، يدعو الجمهور للمشاركة في عرض جوال يقوده حتى مصنع مهجور في ضواحي شمال باريس، في عام 1985، بيتر بروك قدم مسرحية ماهيهار بالقرب من آفينيون، بطريقة يوليون، وهي نوع من السيرك مطوي في الحجر حيث يمتد العرض من الغسق حتى الفجر، حسب إيقاع الحياة. التصغير يؤدي إلى التكبير بالنسبة للعروسة الهندية. العرض المسرحي يتوطن في بيئة طبيعية.

اكتشاف فضائل التجوال، وآخرون يختارون الشارع. يتركون النطاق المسرحي لكي يتجهون أمام جمهور لا يأتي عفويًا إلى المسرح. أنه نوع من العودة إلى الجذور، إلى مسارح المعارض في القرون الوسطى أو القرن الثامن عشر، كثيرًا ما يختلط مع لاجي – بروب، مسرح مرتبط بالأخبار السياسية وهو عملي جدًا في السنوات 68 عن طريق فرق محاربة مثل بريد وبوبيت أو الليفنج يثيتر، عرض الشارع اتخذ منذ سنوات عدة انتشارًا جماليًا أكثر منه سياسيًا. مهرجانات (أوربياك)، شالون – سور- سون) تجذب جمهورًا عريضًا. المساحات الحضارية التي غرتها فرق بهلوانات ذات تقنيات أحيانًا منتقاة، تقدم عروضًا مبتكرة وضخمة على مستوى المدينة الحديثة، مثل "العملاق يسقط من السماء" الفرقة رويال دي لوكس عام 1993.

5- مكان مسرح ومجتمع:

المتطلبات الدرامية تفرض هيكلة خاصة للمساحة المسرحية كل شكل درامي مرتبط بشكل المسرح الذي يزاوجه كل فعل درامي أمام قبوله كعطاء أولي الخطط.

والمساحات وبالتالي نظام العرض الذي سيره وإذا كان المنشأ الحقيقي هو شكل القصيدة التي تنتج شكل المسرح صحيح أيضًا أن شكل المسرح يعطي مرة أمرًا بجماليات الشاعر ويناشد إلهامه.

جاك كوبو، استئناف،

باريس، جاليمار، 1974، ص257

لقد رأينا أن جهاز المسرح اليوناني الذي كان عائدًا إلى الهيكل المزدوج للأعمال، والفعل والتعليق عليه. الأبعاد الثلاثة للمشهد الإليزابثي تتزامن مع الكتابة الوفيرة لهذا العصر تمامًا مثل الحامل الضيق وتجريده من المشهد الكلاسيكي الفرنسي الذي ينتمي لدراما نقية واستبطانية. إذا كان العصر الحديث التجريبي، هو وكثير من الحول المختلفة المناظر دون التمكن من اتخاذ قرار بغية محددة، ربما بدون شك وبسبب تناقضات الدراما الحالية، على الرغم من أن أماكن مثل المسارح اللاتينية المعاصرة أو القاعات الإيطالية الأولى التي لا تنتج دراما محددة.

العلاقة بين هيكل المساحة وبنية الأعمال ليست أقل ثباتًا من تاريخ المسرح، دون أن يكون ذلك حينئذ في إمكانه تحديد أحدهما سابقًا على الآخر، تقطيع الأعمال الكلاسيكية إلى فصول أليس نتيجة لقيود فرضها استمرار حياة الشموع حيث وجودها مطلوب من قبل إغلاق المكان؟

وعلى ذلك، فإن العلاقة بين المشهد والقاعة، وتوزيع الجمهور وترتيبه يعكسان دائمًا أقل أو أكثر المجتمع الذي يرفع النشاط المسرحي ويشهدان على المثل الاجتماعية والفنية التي تحدد هذا النشاط.

كذلك كل دراما تعبر عن الطريقة التي تتقدم بها حضارة للعالم، المكان المسرحي يتحدد "بتقريره البدني والمعماري مع اكتمال المدينة" (آن أوبرسفيلد) ليس فقط هيكل المساحة المخصص للعرض الذي تحيل إلى صدرة مجتمع يتكون من العالم، ولكنه يعتمد على الوظيفة التي يخصصها المجتمع للمسرح. وهكذا، على النحو الذي اقترحه فوكيه وهو يعرض مسرحية استشهاد القديس آبوللين، حيث مشهد المعجزات يشير بتنظيمه الدائري إلى عالم من الوفرة والكمال مطارد مثل جنة فقدت الضمير الذي مزق عصر في عواصف الحرب والطاعون:

العصور الوسطى غير قادرة على عرض صدرة مستقبله أمامه: نهى تصنع من نفسها صورة ثابتة وليست أبدًا متحركة. وأيضًا تبحث بالميزة المسرحية عن خلق هياكل الماضي كما شكلتها، مثالية ومتنامية. كل هذه المدخلات الملكية، وهذه الاحتفالات الباذخة في بلاط بورجوني، وهذا الغضب الذي يواكب الشعور الديني، في كلمة واحدة كل هذه الأحداث التي لا نفهمها والتي تصدمنا باختلال الكبير وتفخيماتها، تسجل في هدف واضح: هو إحياء مجتمع حالم في العرض المسرحي.

هنري راي، فلود. الدائرة السحرية

باريس جاليمار 1973 ص264

بالمثل، فإن ترتيب مقصورات المسرح الإيطالي كما يتكاثر في فرنسا منذ عصر الإصلاح، شكله الذي يذدري الرؤية ويضع خارج اللعب المساحة المسرحية، توجيه مقاعد الشرفات المثبتة في مواجهة الأرضية، كل شيء يظهر البذخ الذي خصته بورجوازية القرن التاسع عشر للمسرح. تحدي المسافات المسرحية التقليدية في السنوات ما بعد 68 تشير إلى ظهور طبقة متوسطة في المجتمع الفرنسي تحمل طموحات متناقضة. المسرح هو واحد من وسائط التعبير حيث الحقيقة الفنية تتزامن بتطابق أكثر مع الواقع الاجتماعي.

تأميل المكان المسرحي يزاوج إذن تاريخ المجتمعات: فهم ذلك يتطلب معرفة واحدة، بينما يساعد على إثراء متبادل. كل تفكير عن الإبداع المسرحي في عصر ما ومعناه التاريخي يجب أن يبدأ بالتفكير في المكان الذي رؤى مولده. المعمار كعلم اجتماع فاعل (ريتشارد دومرسي) تحليل المكان المسرحي يسمح بفك الممارسات الاجتماعية المرتبطة به.

ثانياً : هياكل الإنتاج المسرحي

المسرح عمل جماعي، من هذه الحقيقة، فإن صناعته هي جزء من هيكل قانوني واقتصادي معًا، فهو ينطلق من مجموعة من الفنانين الهواة يجتمعون أحيانًا في ورشة تمهد للفن الدرامي أو لمشروع متدرج على درجة عالية من الاحتراف يضم أكثر من ثلاثمائة موظف كما في الكوميدي - فرانسيز، إنتاج عرض يتطلب موارد مالية وبالتالي لائحة اجتماعية - اقتصادية.

تاريخيًا، حافظ المسرح والسياسة على علاقات وثيقة. التخريب المحتمل لعرض مسرحي أثار دائمًا الاشتباه في السلطة القائمة وكل عصر له أسلوبه القادر على السيطرة أو التوجيه. أداة الديمقراطية في عصر المدينة الأثينية، يتغير في درما بتحول مراقب من جانب الحركات الشعبية. في العصور الوسطى، في قبضة يد الكنيسة، أصبح وسيلة الأيديولوجية المسيحية ظهور الاحتراف عدل الوضع. النظام الملكي وضع المسرح تحت المراقبة، وبدلاً من اللجوء إلى الإكراه، نظمت الهياكل للمراقبة بشكل أفضل وتنظيم عدد الفرق من القوات، وتوزيع دعمها بالكثير من المكافآت. في القرن التاسع عشر، أتاحت الثورة البورجوازية حرية نسبية إلى حد ما. وطلب من الدولة ضمان سير عمل بعض المسارح المدعومة والنخبوية، تاركة المبادرات الفردية لمحاولة تحقيق ثروة في ظل التسابق. هذا النظام يستمر حتى التأكيد على مبدأ سياسي ثقافي حيث يكون المسرح عنصرًا حيويًا بدون بعض الدولة، يؤكد أندريه مالروه لا جديد يمكن أو يولد ومع ذلك، وأيًا كانت الاتجاهات أكثر أو أقل كرمًا من قادتها، هذه الإرادة ليست خامنة أبدًا عن سوء النية، يكفي القول بأن تحليل هياكل الإنتاج المسرحي تحيل إلى العلاقات التي ينظمها مع السلطة.

1- جانب من التاريخ:

علاقة المسرح بالسلطة الحاكمة لا تفصل عن العلاقة التي تؤسسها مع مجتمع عصرها. هذا التناقض ينعكس أيضًا وتمامًا على تنظيم العروض حسب العصور كما على الأنماط الاقتصادية الرئيسية في انجازاتهم والتي هي كاشفة لمهمة وسياسات التعيينات الفنية.

الأصول

المسرح اليوناني:

في اليونان القديمة أحد كبار القضاة المدنيين – مسمى هكذا – والمسئول عن تنظيم مهرجانات ديونيسوس والمسابقات الدرامية كان يختار الشعراء الذين سيشاركون في المسابقات، وبقاء على اقتراح من الشعراء أنفسهم، يعين الممثلين الرئيسيين.

ولما كانت المدينة غير قادرة على تحمل نفقات العروض، حدد القاضي لكل مسرح مواطنًا ثريًا، هو الذي سيدفع مصروفات بروفات الجوقة. بنفس الطريقة انفرد (فريق المفروزين) الانفاق من جزء من الطقوس التي يجب أن يقوم بها المواطنون الأكثر ثراء. إنها خدمة عامة ثقيلة بصفة خاصة، لكنها في الوقت نفسه شرف، ذلك أن الممول يتقاسم مجد الشاعر الذي ينتصر في المسابقة واسميهما يجلسن في الرخام: بيريكليس هو ممول عندما توج الأخير من الفرس عام 472.

لا يبدو أنه في الأصل كان يعين الممولين من بين المواطنين – إلا لمن لديهم مهارات خاصة. مثل جميع مواطنيهم، حصلوا على تعليم صلب في الموسيقى وتصميم الرقص ومعرفة كافية بالشعر لإتباع التعليمات التي يعطيها لهم في البروفات الشاعر الدرامي ديداسكلوس (المدرب، المخرج فيما بعد) للعمل. وهكذا ومنذ نهاية القرن الخامس، كان يتخذ للجوقة مغنين مهنيين وبعض الكتاب الذين يمثلون أمام المدربين.

أما عن الممثلين، وخاصة الذكور، فيتم تعيينهم وتدريبهم عن طريق الكاتب الذي هو نفسه أحيانًا واحد من المؤدين: رغم صوته المتواضع، لم يكف سوف كليس عن التمثيل في مسرحياته.

الممثلون ثلاثة للتراجيويا، البطل، الممثل الثاني، الممثل الثالث، يقتسمون كل الأدوار حسب تسلسل هرمي محدد تمامًا البطل وحده يمكنه أن يكتسب شهرة: إنه مقبول في الواقع للترشح للجائزة الأفضل التي أنشئت منذ عام 449 قبل الميلاد، ويظهر اسمه في المدونات الرسمية إلى جانب أسماء الكتاب والمدربين. أنه بلاشك لهذا السبب ما نرى منذ ذلك التاريخ بعض المنافقين (كتاب) المتخصصين الذين يخصصون، حسب كفاءاتهم الصوتية وتكوينهم الجسدي، في الكوميديا أو التراجيديا. بعضهم ينالون الشهرة ويحصلون على مبالغ كبيرة عن كل أداء. الحصول على جائزة في مسابقات أثينا هي نقطة انطلاق لمهنة دولية رائعة. المدن والأمراء الإغريق يكسبون كبار الفنانين بأسعار ذهبية. مكانة هؤلاء تصبح واسعة: يحصلون على امتيازات تمنح للشخصيات المميزة، ويتمتعون بنوع من الحصانة الدبلوماسية، ويتحولون أحيانًا إلى سفراء. ديموستين أحتج ضد البعض "الذين يتخذون من فنهم ذريعة للتسبب في أكبر ضرر للمدينة" فهم يحملون أحيانًا بواجبات رسمية: أرستوديموس وينوبتوليموس أجريا مفاوضات مع فيليب دي ماسيدوان.

الكسندر اصطحب معذرة آسيا آثينودوروس وتيتاللوس الذي عهد إليه بمهام مختلفة، الحشود تحمست للحلقات الصاخبة لحياة الفنانين الخاصة. نلاحظ دائمًا أنه في ذات الوقت بدأ الإبداع الدرامي يجن. الجمهور ينتظر بفارغ الصبر بخدمة أكثر من الأعمال، وهي عادة غير معقولة في العصر الذهبي للمسرح اليوناني.

في القرن السابع، بدأت المهنة المسرحية في التنظيم وتكونت الفرق الأولى. وهي ليست في البداية، سوى مجموعات من الممثلين بقادة البطل يسافرون أو يبقون بين المواطنين وأعضاء الجوقة والممثلين الصامتين. تدريجيًا، انتظم الممثلون في جمعيات للفنانين اكتسبت وجودها رسميًا بدءًا من عام 279. هذه الجميعات ضمت أيضًا فنانين مستقلين وفرق منظمة، وهي معروفة رسميًا وقوية لا يمكن انتهاكها، وهي محمية من جانب المدن، هذه التجمعات التي تضاعفت في العصر الهلليني هي تجمعات محترفة، دينية وسياسية.

إنها تعلب دورًا هامًا في هللينية العالم القديم وتواجدت حتى نهاية الأمبراطورية الرومانية.

المسرح اللاتيني:

خلافًا للممثل اليوناني، قام الممثل اللاتيني ليس مواطنًا في العموم لكنه عبد أو محرر يعتمد على رئيس فرقة. هو في ذات الوقت ممثل رئيسي ومخرج، يعد ممثلين وموسيقيين ومغنيين لتنفيذ العروض. عندما يتخلف شخص هام بالنسبة للعرض، يضم ممثلين صامتين أو ممثلين يرتجلون مع ممثلين مقنعين.

الفرق الرئيسية تلعب في روما، لكن بعض الفرق تقبع في الأقاليم كل مدينة تضم مسرحها والطبقة السياسية تحرص على تقديم العروض للجمهور والتي تعتز بها.

محرومون من الحقوق المدنية أو مجردون من نظامهم عندما ينتمون للطبقات العليا، فإن الممثلين يشبهون بالبغايا ويقادون دائمًا كذلك لكي يصنعون مهنة: "الفعل مرادف للوقاحة" كما يقول آيوليه. باستثناء اللاعبين المواطنين الأحرار الذين يفلتون من العار بالقياس إلى وجوههم التي تتجنب النظرات، فإنه الممثلين متهمون بسوء السمعة.

الممثل سيء السمعة لأن الكلام في روما فعل، إخراج صوت، جسد متحدث حيث التأثير المقنع هو وظيفة شخصية الموضوع وصورتها في المجتمع اللاتيني عودة إلى هذا الموضوع وتسجيل كلماته المشتبه فيها ينزع كل قوة إقناع عن هذه الكلمات بعبارة أخرى، الممثل لا يقول شيئًا، يعني وتنظيم، صوته يعطي متعة، ولا يحمل أي حقيقة.

فلورنس دوبون، الممثل الملك،

باريس، الرسائل الجميلة 1900، ص97

رغم حياتهم الخاصة الماجنة في كثير من الأحيان أو من جراء ذلك، فإن هيبة الممثلين هائلة، ذلك هو السحر الذي يمارسونه على المجتمع حيث للمسرح وظيفة محددة لدرجة أن بعض المواطنين من أصول ارستقراطية يضحون بشرفهم من أجل الصعود إلى خشبة المسرح. هكذا تدثر يزون بردالاء التاجيديان ليحصد تصفيق رعاياه في محاولة لإضفاء الشرعية على هذا النوع من السلطة المطلقة، لكن يستجيب بصفة خاصة لميل لا يمكن كبته للدجالين أو الممثلين الفاشلين، وهو ما يدفعه إلى تحدي الأحكام المسبقة:

لا أعرف إذا كان ينرون يتصرف هكذا عن طريق التدريب وحده لطبيعته أو من خلال حسابات سياسية، إذا كان مدركًا للعواقب فيما يترتب على ذلك من أجل الشعب، لكنني أشعر تمامًا أنه في سبيله إلى خلق روما أخرى، حيث تحتل الأنشطة الذهنية مكانًا أكثر من فنون الحرب.

بيير جريمال، قضية نيرون، باريس

طبعة فالوا 1995

المثل في العصور الوسطى

تعرف قليلاً عن ممثلي العصور الوسطى، حيث أن هؤلاء ظلوا طويلاً غير متميزين، باستثناء المشعوذون الذين ظلوا حتى القرن الثالث عشر يجوبون البلاد، كراقصين أكثر منهم أكروبات تخصصوا في تقديم القطع الأدبية المتنوعة، بعضًا منها تتضمن مادة ممسرحة بالفعل، الممثل المحترف لم يوجد طوال الفترة الأكبر من العصور الوسطى:

لا يمكن أن يكون هناك مكان للرجل الذي يلعب دورًا ليس هو الذي يفرضه وضعه مطلقًا (فضل الدولة) في تسلسل هرمي ونظام نموذجي للنظام الإلهي.

جان دوفيتيو، الممثل، باريس، جاليمار

1965، ص41.

ممثلوا مسرح العصور الوسطى، كما في الأصل، هواة يلعبون بطريقة عارضة في بعض الأحيان في العروض الأولى للعواطف داخل الكنيسة كما في الاحتفالات العلمانية والكوميدية للمسارح الجامعية.

هواة، هم ممثلوا الدراما الطقوسية: مقلدوا رجال الدين المشاركين في العبادة في هذا النموذج الأول لمسرحة النصوص المكتوبة. هواة كذلك المشاركون في العبادة. الذين يصبحون فيما بعد الشغل الشاغل للمدينة كلها: عائلات الطبقة المتوسطة يحجزون الأدوار المتميزة، بما في ذلك الملوك والأباطرة، رجال الدين يؤدون الأدوار التي تتطلب بعض الخبرة من المتحدث في الأماكن العامة، إذا كان الأداء مبدئيًا لعنصر رجالي، فإن النساء يلعبن الشخصيات النسائية، مثل لويزون آميلهو التي جسدت مريم في "ميلاد نوتردام" في طولون عام 1333 أو فتاة متيز عام 1468 في دور سانت كاترين حتى (2300) "تحدث بشدة بما يدعو للرثاء بحيث تسببت في بكاء كثير من الناس". هواة كذلك، طلاب جامعة باريس الذين قدموا منذ القرن الثاني عشر مسرحيات باللاتينية.

هواة أيضًا، أبناء الاتحاد الإكليريكي لبرلمان باريس الذين يحافظون على تقاليد الألعاب الفكاهية والساخرة هواة كذلك في مدن كثيرة أعضاء الجمعيات مثل "الأطفال بلا هموم" في باريس، والأم المجنونة، في ديجون، و"كونار" في روون.

هذه "الجميعات السعيدة" المتخصصة في مسرح هزلي وشعبي، ليست جمعيات دائمة خاضعة لوضع قانوني واجتماعي وهياكل ملائمة لممارسة مهنية: ليست إلا مكان مناسب لعاطفة موحدة، أيًا كانت براعة المؤدين أو الدارسين وحتى إذا أخذ البعض أحيانًا تعويضًا بسيطًا، يظلون متطوعين لا يحصلون على عائد من عملهم، ولهذا فإن العروض تقدم دائمًا مجانًا للجمهور بمناسبة المهرجانات الكرنفالية.

في البداية، فإن تنظيم العروض المسرحية هو من المهام الخاصة لرجال الكنيسة: أنهم يسجلون الرقص التنكري وغيره من البيانات التي تعطيها الجمعيات للكرنفال أو عيد المجانين، إنهم يحتفظون باليد العليا على تحضير المسرحيات الطقوسية الأولى.

كهنة ورهبان وشمامسة وشمامسة فرعيين، خدام كنيسة وأطفال جوقة يلجأون إلى وسيلة لخدمة الرب والعمل لسلامهم.

يديرون عمل صميم المهن لإنجاز منصة المتفرجين والديكورات والآلات والملابس. لا يترددون في أداء الشخصيات بأنفسهم - بورجوازيون أو قرويون يطمحون أيضًا في المشاركة في العروض التي يقدمون فيها دائمًا بأدوار هامة. البعض يدفع لكي يلعب: في "قال لي بان" الأدوار الرئيسية يجري عليها مزاد.

الأسرار تتطلب المزيد من المهارات التقنية وإنتاجها يتم بطريقة معدة بدقة. التنظيم مقسم بين الإدارة الموحدة والسلطات البلدية. إذا كان لا يزال يرى في كثير من الأحيان، فإن الأساقفة يأخذون مبادرة العروض، مثلما في "بار - سور- آوب" عام 1408 أو في "متيز" عام 1437، كذلك تتدخل السلطات المدنية: ففي "رومانز" عام 1508 الفصل الواحد يتحمل نصف التكاليف، النصف الآخر تضطلع به المدينة. في كثير من الأحيان، يتم إنشاء شركة خاصة لجذب المال وتقسيم العوائد المختلفة، إنها جمعية مالية مؤقتة، دون بنية تحتية قانونية، يشارك فيها اللاعبون بعضهم مقترح أو منتخب من المفوضين أو المدراء، بمعنى أن المسئولين يكونون مندوبي إنتاج: العقد أو التزام المدراء الثلاثة عشر بــ "عاطفة فالنسيان" يظهر التوظيف الجماعي والفردي لأعضاء المجتمع.

لإنجاز أعمال آلية معقدة في كثير من الأحيان، يتعطش لها الجمهور، سوف تبحث أحيانًا عن سائقي الأسرار الذين يدفعون ثمنًا باهظًا للخبرة التقنية، وبالمثل لإعداد العرض، نلجأ أحيانًا لخبراء مشهورين منعت المدن التعاون معهم، عظيمة هي سمعة جان بوشيه، مخرج "عاطفة بوايتيه" عام 1508، فكم من مدينة مثل بورج وايسودان آونانت ضاعفت الاقتراحات المفيدة للحصول على الخدمات. في معظم الأحيان مع ذلك فإن المدراء المحليين هم المنوط بهم مسئولية إعداد العرض. إنهم يفوضون إذن للقيام بالمهام البدنية منظم العرض، سائق السر، ويسمى أحيانًا سيد اللعب الذي يتعاون مع مؤلف النص ومبدعي الموسيقى ومصمم الحركة ومصمم الديكورات. إنه هو الذي يقوم بتوزيع الأدوار (في "فالنسيان" 72 ممثلاً يقتسمون أكثر من مائة شخصية) هو الذي يشرف على تسليم المواد وبناء الديكورات، والسقالات، إنه يجمع اختصاصات المخرج والمنفق

ويشير إلى الموسيقيين بالاشتراك ويحدد لمقترحي الأسرار أي خدع ينفذون، وللمثلين أخيراً حركاتهم وتغييرهم للمشاهد، كما يفرض غرامات عند الحاجة على الذين يفتقرون إلى التزاماتهم التعاقدية. يتدخل طوال العرض على طريقة كادوس كانتور، عصا في يده اليمنى وكتاب النص في اليسرى، إنه ممثل هو أيضًا، يصيح بالمتفرجين ويجذب انتباههم إلى العناصر الهامة، ويعدهم بعجائب أخرى في الغد عندما يمتد العرض إلى أيام عدة. هذا المتخصص – الذي نراه على حفر كايوه- يظل مع ذلك هاويًا – راتبه هو دائمًا ضئيل، وإقتناعه يفوق طعم الربح.

التحرك على الأقل نحو مهنية شركات الممثلين. في باريس عام 1402. جماعة إخوان العاطفة التي نشأت منذ عام 1380 بموجب مرسوم ملكي والحصول على امتياز حصري لتمثيل أعمال درامية مقدسة في مستشفى ترينيتيه، ثم في فندق فلاندر بداية الممثلون والخرجون الذين ينتجون أعمالهم يؤكدون إلى حد كبير إطار الممثلين الهواة،ووضعهم في الفرق العابرة، فهم ليسوا مع ذلك محترفين حقيقيين، بدليل رأي البرلمان ضدهم والمعلن عام 1541 والممهد يمنع مواصلة تمثيل الأسرار المقدسة والتي ستكون دليلاً لهم في عام 1548.

كل المتعهدون الذين لا يعرفهم الممثلون، هم حرفيون آليون، لا يعرفون الألف من الباء، أكثر من أي وقت مضى لا يشاركون ولا يختبرون المسارح والأماكن العامة للقيام بأي فعل وخاصة ليس لديهم لسان بليغ ولا لغة نقية ولا لهجات واضحة ولا أي فطنة فيما يقولون: كما يحدث دائمًا أبدًا فيقولون ثلاث كلمات بدلاً من كلمة واحدة: يضعون نقطة أو وقفة وسط أي اقتراح (...) يجعلون من الاستفهام المقبول أو أي حركة آخرى، أي عرض تمهيدي أو تعبير، عكس ما يقولون (...) كذلك بدلاً من تكوين مفردات تمثيلهم يتحول الأمر إلى فضيحة وسخرية.

حسب قول سانت – بوف، لوحة الشعر الفرنسي في القرن السادس عشر عام 1828.

مولد الممثل المحترف.

في النصف الثاني من القرن السادس عشر، تقريبًا في كل أوروبا، بدأت الفرق في الاحتراف في عام 1556، تلقى برلمان روون طلب ترخيص مقدم من فرقة جوالة تنوي التمثيل "أمام جمهور مقابل مبلغ من المال". في نفس التاريخ، تكررت نفس الظاهرة في آميان وبورد وآرراس ومونس... أصبح المسرح شركة من الممثلين المتجولين الذين يتعاملون مباشرة مع المؤسسات العامة.

كوميديا دللأرتي:

يبدو أنه من إيطاليا جاء الاندفاع الذي سيغير بعمق هياكل الإنتاج، احتراف الممثل أحدث تحولاً في الممارسات وآثار نوعًا جديدًا في الكتابة المسرحية حيث صار التأثير محددًا عبر حول أوروبا: إنه مولد كوميديا ديللأرتي. هذا النمط من الإنتاج الذي نشأ معًا من تقاليد الورش ومن الأشكال الشعبية التي يحتفظ بها المشعوذون والسحرة، وقد اتضح ذلك لأول مرة عام 1545 في العقد الموقع في بادو بين ثمانين من الممثلين لتكوين فرقة لافراترتيل كومباني، تحت سلطة مافيو زانيتي. هذه الممارسة جمعت إذن ممثلين محترفين: فن يعني معًا التقنية، معرفة الفعل والطبيعة المهنية للمارسين.

مستقلة أصلاً، هي فرق الآرتي التي تكونت بشكل خاص في إيطاليا الشمالية. لم تتأخر في إقامة علاقات مع البلاط الأميري: المتحمسون يوضعون تحت حماية دوق مانتو، والغيورون تحت حماية دوق ميلان، يلعبون في الأكاديميات الأدبية كما في الأماكن العامة، إنها الفرق التي تدور حول إيطاليا، كما في الخارج وحتى روسيا، وضعهم غير قابل للتغيير تقريبًا:

منظمون في شركات تجارية تحت إدارة شخص يوفر الدعم المعنوي والمالي معًا كسراع رفيع المستوى، الشركات تتكون بعقد من اثنى عشر ممثل وممثلة، تواجد النساء على المسرح شكل نقطة جذب جديدة، بشرط ألا يكن ممنوعات من السلطات مثلما حدث في روما عام 1588، داخل الشركات الانضباط متواضع والعلاقات بين الممثلين دائمًا ما يكون مقيتًا، مهما كانت سلطة رئيس الفرقة.

غيرة خاصة أو مهنية تقود أحياناً إلى معارك وحتى إلى جرائم، كما تشهد السجلات الخاصة بحياة ممثلي العصر، وهو ما يشرح بلا شك إنه باستثناء جيلوزي، قليل من الفرق لها وجود مستدام. الممثلون يتنقلون من فرقة إلى آخرى، وهو ما يشحذ المنافسات، ومع ذلك ما أن يبدأ العرض، فإن التماسك يكون مثاليًا بحيث تفوق المهنة أي اعتبار آخر.

احتراف ممثلوا كوميديا دلأرتي يظهر في الشكل المسرحي الذي يمارسونه. نتاج براعة الممثليم المالكين الذين يعيشون الأسرار كعائلة، والأشخاص الذين يتغيرون من عرض إلى آخر والذين يقدمون كثيراً من الأنواع الثابتة، مثل أرلوكان وبنطلون أو دوتتور، يظهرون جيدًا ما يؤثر على نمط الإنتاج الدرامي. الجمهور يحب أن يجد أبطاله في القصص الجديدة: كل ممثل يتقمص إذن شخصية يقدمها على امتداد مهنته، بما يتيح له ظلالاً مختلفة حسب أصولها المحلية وحسب مزاجه وكذلك المهرج الذي يسمى أرلوكان، تروفالدينو، بريجلله، سكبينو، ميززتيفو، تاجر البندقية، بنطلون، فرانكانبا، كاساندرينو، بنكرازيو، جيبا بخور جولد، باسكينو، روجنتينو، سكارا موشيا... بدأت رؤية مفهوم العمل الذي سيصبح لاحقًا محددًا في عمل الشركات المسرحية.

الجانب الإرتجالي في كوميديا دلأرتي هو علامة آخرى على الاحتراف، وحتى يعيش الممثل فهو مجبر على مضاعفة العروض والتحرك إذن في كل مكان وتقدم العروض أمام جماهير مختلفة، فالممثلون يجب أن يكونوا قادرين على الخضوع لكل أنواع ظروف العمل. ضرورة تغيير العرض باستمرار لتجديد شهية المشاهدين يفسر جزئيًا مبدأ الارتجال السماح للتكيف مع الأوضاع يتفق مع عادات محلية، بما يمنح إمكانية ملأ اللعب بإشارات مباشرة للمضمون بحيث يظهر الارتجال كإستراتيجية تجارية، استنادًا إلى عدد من العمليات الجسدية أو لغوية لتأكيد النكات التي تبدأ من السيناريو قابلة للتحرر بالإرادة، فهي تتطلب تقنية وانضباط جماعي وحيوية الإبداع وهي سمات قوية للمهنة.

الفرق الإليزابيثية

في نهاية العصور الوسطى، لم يكن وضع الممثلين الإنجليز لامعًا، الفرق الأولى هي منفذ للهواة الذين يلعبون مسرحيات دينية أو هزلية مبالغ فيها، سمعتها في الفجور تكلفتهم عداء الكنيسة والسلطة الملكية المتشددون يعتبرون المسارح أماكن هلاك، في عام 1545 قرر هنري الثامن التوقف في حي سوسورك ضد المتشردين والغوغاء ورجال عديمو الأخلاق، وممثلين فحسب وأشخاص ذو نوايا سيئة" وإرسالهم إلى المطابخ في عام 1572، قانون الفقراء عامل الممثلين على أنهم مجرمون ومتشردون ومتسولون" الملكة اليزابيث قررت تسجيلهم كفئة الحديد الأحمر والجلد الفلني للجوالين وأشباه الدببة والمشعوذين والممثلين ما لم ينتموا لبعض بارونات المملكة مما يجبر الممثلين أن يكونوا في خدمة أمير. بعض الفرق تلتف حول بعض الكبار. التسمية باسم الراعي فتحصل هذه الفرق حينئذ على شيء من الاستقلال في عام 1574 منحت الملكة لواحدة من الشركات الأولى، شركة روبير دادلي، كونت دي ليسستر، تفضيلها وامتياز بناء مسرح في محيط المدينة عائلة ليسستر، ومنهم جيمس بورباج، حصلوا على البراءة الملكية. وقد صدر في عام 1574 ميثاق الممثلين لتنظيم المسرح الممنوع داخل حرم المدينة. ومع ذلك فإن عمل الممثلين عرف كمهنة، بشرط الحصول على ترخيص للعب في مسرح واحترام بعض القيود الزمنية والمواعيد.

تحت وصاية رعاتها، فإن الفرق منتظمة في مجتمعات بحيث يقتسم المساهمون الإيرادات في كثير من الأحيان، وعلى العكس فإن بعض الممثلين يستأجرون بدلاً من التعاقد مقابل بعض الشلفات في الأسبوع، أما الممثلين الرئيسيين فلهم نصيب من استثمار المسارح والمسرحيات.

وكذلك في مسرح جلوب، شارك شيكسبير بورباج الأب والابن. على عكس الممثلين الإيطاليين الذين يرتجلون فإن الممثلين الإنجليز يضمنون التعاون مع كاتب مسرحي لافت للنظر، وغالبًا ما يكون ممثلاً أيضًا، على علم بتقنية اللعب، ولكن أيضًا بالأكروبات والبهلوانية والارتجال، فإن الممثلين يكونون حصريًا من الرجال، بينما أدوار النساء فيؤديها مراهقون يختاروا لجمالهم.

كل فرقة تمتلك إذن كثيراً من الممثلين الشباب، بحيث لا تشكل الموهبة دائمًا القبول، كما تشهد تأملات شيكسبير التي أعارها لشخصية روزنكرانز:

تعلم يا سيدي، أن جاء إلينا مجموعة من الأطفال خرجوا توًا من البيضة، ويقرأون مع ذلك مهجتك الحارة، ويستقبلون بتصفيق جنوني من أجل ذلك، إنهم الآن مألوفون ويتفوق بقوة ضد المسارح العادية.

(هكذا يسمونها) كثير من الناس يحملون السيف يخافون من ريش الأوز ولا يجرؤن على الإطلاق على الذهاب إليهم.

شيكسبير، هاملت، ترجمة هوجو

باريس، جاليمار، 1963

علاوة على ذلك فإن الانتقادات بشأن عدم وجود موهبة لدى الممثلين الغامضين، هذه التعليقات تبين أي تنافس يظهر العلاقات بين الشركات – الجدل يمكن أن يأخذ أهمية كبيرة. المؤلفون بين جونسون، مارستون، وديكر يشاركون في "حرب مسارح" حقيقية. وفرة الفرق والمنافسة الدائرة ليست دائمًا وبدون شكل من الغرباء، في الاندفاع غير العادي نجد إنتاج التنوع فيه ليس مساويًا لثراء الإبداع.

في فرنسا بدءًا من النصف الثاني للقرن السادس عشر، تضاعفت الفرق المحترفة يجتمع اثنا عشر من الأعضاء تحت سلطة مدير – يسمى المتحدث – لأنه هو الذي يعلن في نهاية العرض عن الغد – وتخضع الشركات للديمقراطية منتظمة في شركات يرتبط الممثلون بعقود تتجدد كل عام في عيد الفصح وتنص على التقسيم العادل للإيرادات بعد كل عرض، بنود نصية تسجل هذه العقود، وتمنع التراجع في حالة الرحيل وكذلك في حالة التقاعد والمعاش الممنوح للمثلين المنسحبين وهؤلاء الذين يبعدهم المرض عن المسرح مبكرًا جدًا الأدوار النسائية أصبحت تقدمها النساء، مثل ماري فيرريه والتي وجد عقدها الموقع عام 1545 عمومًا الرجال والنساء متساوون.

دائمًا ما تتضور جوعًا، الفرق التي تتنقل عبر الأقاليم بحثًا عن جمهور، وخاصة الذين يسيئون تقديرهم. عروض خاصة تقدم في زيارة طرف أمراء كبار يستطيعون اتخاذ الشركة تحت حمايتهم وضمان وضعها المادي، فرض يبرتوار جديد أو تقليد التراث، فإن التراجيديا والكوميديا تحل تدريجيًا محل الأجناس الأدبية في العصور الوسطى، الشركات تعاني من إهانات مضاعفة: تم رفض الإذن من قبل قضاة المدينة، ونصوص مراقبة من قبل الأطباء المحليين في غياب قاعات مناسبة وما إلى ذلك، ترحلهم حيث الرواية الكوميدية لسكارون تمنح لوحة لذيذة شبيهة بلوحة الممثلين الإيطاليين الذين اكتشفوا في فرنسا منذ عام 1577 مع جيلوزي المدعو من قبل هنري الثالث إذا كانت هناك حاجة للجولات في الأقاليم لتحقيق التوازن الاقتصادي فإنها سببًا رئيسيًا في الصعوبات التي تواجهها الشركات لإيجاد موقع لها في باريس. إنها لا تساهم قليلاً في نشر نماذج ثقافية للعاصمة وتتسبب في توحيد فكر المملكة.

لكي يجري اللعب في باريس لابد من التعامل مع إخوة العاطفة والحفاظ على احتكار التمثيل في العاصمة، بتأجيرها لمن يدفع أكثر قاعتهم في فندق بورجوني أو طلب رسم هام من الذي ينوي اللعب في أماكن آخرى، ولذلك تتأكد محاولة البقاء في باريس، ومن المعتاد أن شركات كثيرة تتحالف لتجنب المنافسة وهكذا فإن الفرقة الأكثر أهمية في العصر، هي فرقة فالوران لوكونت التي تستفيد دائمًا، ولكن دون دعم مادي، "الممثلون الطبيعيون للملك" ينبغي أن يشتركوا مع فرقة تالمي، ثم مع فرقة بونوا بوتي، وفرقة دونا تي الإيطالية عام 1600 وأخيراً عام 1610 مع فرقة لابورت دون التوصل إلى التواجد الدائم إلا في عام 1629 عندما قرر مجلس الملك القريب من فرقة كونفرير التعاقد معها لمدة ثلاث سنوات والذي تجدد حتى عام 1680 بحيث يسمح لهذه الشركة الحصول على استقرار وأخيراً شهرة.

منذ عام 1629 تغير المشهد الثقافي تمامًا، هذا العام شهد فرقتين استقرتا في باريس: فرقة ڤالوران بقيادة روبير جيران، ويقال جروسجييون بالاشتراك مع الممثل الشهير جوتييه جارجي وتورلوبان والمقيمة في فندق بورجوني تحت اسم الفرقة الملكية. في نفس الوقت وبحماية أمير أورانج فرقة ولدت من اندماج عدة شركات إقليمية استقرب في مارية، تحت إدارة الممثل موندوري هاتان الفرقتان الدائمتان جمعتا أفضل ممثلي هذه الفترة

وضمان التعاون مع جيل جديد من الكتاب: روتروب ميريه، سكوديري الذين قدمت أعمالهم في فندق بورجوني، كوري انتصر في ماريه هذه الحالة الاستثنائية هي نقطة الانطلاق لعملية نموذجية فرنسية ستظل هي المركز المسرحي. وأصبحت باريس هي المركز الفني للبلاد دون مفر.

تحت عين ريشليو وزير دولة لويس الثالث عشر وبالتوازي مع إنشاء المؤسسات التي ترتكز عليها السلطة الملكية، تغيرات كثيرة طالت جميع مجالات النشاط الدرامي شغف ريشليو بالمسرح كلف لابيه دوبنياك بوضع تشخيص بما يعانيه هذا الفن سواء من الناحية الأخلاقية أو الناحية الجمالية. مشروع استعادة المسرح الفرنسي أشاد بإعادة تأهيل مهنة في صراع منذ وقت طويل مع سلطة الكنيسة. وقد دعا السلطة لدعم دائم للفرق، والمساهمة في النهوض بها لتأكيد عظمة النظام الملكي. منح ملكية وعلاوات مختلفة توزع بانتظام على الفنانيين الرسميين. "المسرح هو معقل المعاشات الجيدة" كما يؤكد كورني حسبما يقول الكوندر ساحر "الخدع الكوميدية".

بعد فترة طويلة من التجول في الأقاليم، استقرت فرقة موليير في باريس عام 1658، في قاعة باليه رويال التي تقتسمها مع الفرقة الإيطالية بإدارة فيوريلي ولوكاتللي بداية "فرقة السيد" حصلت عام 1665 على دعم معنوي ومالي من لويس الرابع عشر واتخذت اسم "فرقة الملك" وعلى الرغم كما لاحظ روبير أبو راشد، فإن الإعانات التي تحصل عليها الفرق ليس لها إلا "دور دعمي" فهي تعني اعترافًا رسميًا وضمان خضوع المنافسة لقواعد.

على عكس الأفكار المسبقة، فإن الرعاية الأميرية والملكية لا تلعب إلا دورًا مساندًا: يجب أن يكون على اقتناع بأن الإعانات تقارن بالعائدات التي يتلقونها من الدخل المحقق بالنظر إلى الستة أو السبعة آلاف جنيه التي تحصل، فإن فرقة موليير تحصلت على 2860 جنيه من دخل أول عرض لمسرحية تارتوف عام 1673، و6549 جنيه من دخل أربعة عروض لمسرحية المريض بالوهم.

روبير أبو راشد، المسرح والأمير

باريس، 1992 ص 88

وهكذا مر المسرح تدريجيًا تحت الإشراف اتخاذ القرارات الفنية تتخذ الآن في المكان الرفيع، مسرحيات المناسبات تتم بتكليف من الملك وتسمح للفرق بالحصول على دخل هائل. ارتجالية فرساي تنطوي على واحد من هذه الأوامر، لكن المسرحية تستحضر أيضًا علاقة الاستقلالية بالسلطة الملكية التي تحدد وجود الفرقة علاوة على ذلك إذا جلبت الحماية لبعض الممثلين فإن الحماية الأميرية غير مستقرة لأكبر عدد منهم بما يجبرهم على سلوك الطريق عبر البلاد.

في عام 1680 إنشاء الكوميدي فرانسيز بأمر لويس الرابع عشر ضم فرقة فندق بورجوني إلى فرقة موليير التي أصبحت بقيمة بموته وبقرار ملكي كانت هذه الفرقة فيما مضى شريكة لفرقة ماريه، وبإدارة عليا لم تعد ثلاث فرق إذن غير فرقة واحدة، خضوعًا لسلطة الملك الوحيدة، فإن خمسة عشر ممثلاً واثنا عشر ممثلة، حصلت الفرقة على احتكار إعادة المسرحيات الدرامية الناطقة، بينما الأكاديمية الملكية للموسيقى أسندت للأوبرا الكوميدي فرانسيز أعادت للعرض أكثر من 13 مسرحية، لكنها وضعت تحت سيطرة السادة في بيت الملك، ففقدت جزءًا من حريتها، حوار خاطئ دار مع السلطة السياسية، والعصر الحديث لم يكن قد تمكن دائمًا من تحديد قاعدة اللعب.

أما بالنسبة للأقاليم فلم يعد لها وجود، تمامًا كما أن واقع السلطة يتلخص في ثقافة الملك – الشمس، بينما انحسرت فرنسا في الثنائي باريس – فرساي – لم يحدث شيء لتعزيز نشر الثقافة في المقاطعات بعض الفرق الرحالة بدون وضع ولا وسائل استمرت في التنقل عبر البلاد، وإذا كانت لديه ماتزال حرية تقديم إعادة المسرحيات، فيجب أن تشتري هذا الحق من الأوبرا والذي يغطي الأراضي ويعطي الحق في الغناء والرقص.

غاضبة من "المواقف المتطرفة" للمثلين الهزليين الذين تحدث عنهم جاك كوبو ومن جرأة السخرية الكوميدية التي يرفضها المتعبدون باعتبارها تحدي للتخلق، فإن الكنيسة منذ وقت طويل تنأى بنفسها تدين المسرح وتتشبث بتجريم الممثلين ومع هذا دفن هذا الموقف بفضل تدخل الملك في مقبرة مقدسة. موليير لا يحق له الحصول على الخدمة الدينية.

رسميًا تأسست عام 1701 "بعد عدم ترك أي شيء لقدرة أكثر المرتابين على الهمس" فإن رقابة النصوص تحد من حرية الشركات المرسوم الملكي لعام 1699 الذي فرض سدس إيرادات الأوبرا والكوميدي فرانسيز، ثم مرسوم 1716 الذي أخضع هاتين المؤسستين للضريبة المعروفة باسم "ربح الفقراء" هدد بشكل خطير مواردها فلوران في العصر الكلاسيكي، بعد أن قدم للذروة كوكبة من المؤلفين، عرف المسرح الرسمي الركود في نهاية عهد لويس الرابع عشر منشغلاً أكثر بالدفاع عن مصالحه في معارك مضاعفة وعنيفة مع فناني مسرح المعرض من الاندماج في نشاط إبداعي، غاص في الرداءة والتفاهة بعد رحيل الإيطاليين عام 1697، بهلوانات ومحركوا عرائس ومشعوذون ومروضوا حيوانات استقروا في المعارض، فرقة سان جرمان على الضفة اليسرى وفرقة سان لوران على الضفة اليمنى، جذبا جمهورًا مختلطًا للغاية، مضاعفة الحيل للتحايل على الخطر، مسرح المعرض هذا اخترع ممارسة مستقلة وأصلية لجذب والاحتفاظ بجمهور دائم البحث عن عواطف نادرة، ابتدع أنواعًا كثيرة أخذت في التطور خلال القرن الثامن عشر البانتومايم ولد من منع الحوار على خشبة المسرح، الأوبرا كوميك أو القودفيل منعًا كذلك من استخدام الغناء الذي حل تدريجيًا محل خداع اللافتات.. بييست "حيث الدعابة تصل إلى حد السخرية من خلال نماذج مبالغ فيها وتلميحات كاذبة وخبطات سيئة" (بريثو) استعراضات مثل "جان – حيوان" في معرض بومارشيه ومسرحيات كوميدية عن بائعات السمك مقبولة من جمهور عريض وفي المقابل، محمية بموقعها الاحتكاري، فإن المسارح الرسمية أصبحت متصلبة خاضعة لقواعد صعبة الإرضاء وتحكيم تنزع منها كل قدرة على التحديد. الكوميدي فرانسيز وصلت نتيجة لعدم منافسة حقيقية إلى فقدان كل الزخم.

نحو الهياكل الحالية

الفرق في القرن الثامن عشر

الحياة المسرحية في فرنسا في القرن الثامن عشر تتميز باختفاء مرحلة الاحتكار وتطور المشروع الخاص، في باريس ثلاثة مسارح رسمية: بالنظام الهرمي: الأوبرا، الكوميدي فرانسيز والكوميديا الإيطالية. احتفظت طوال القرن بصلاحيات المنشأ: كل منها يحتكر حق إعادة العروض، على الرغم من أن الحكومة المركزية تهتم أقل بأقل بضمان المراقبة الصارمة، وضعها الاقتصادي أصبح دقيقًا تكاليف التشغيل والنفقات التي ينطوي عليها شرط أداء العروض بالتناوب كبيرة - الإدارة ليست دائمًا دقيقة، عليها دائمًا أن تتجدد من خلال الخزانة الملكية التي تتجاهل عدم قدرتها على الاكتفاء الذاتي.

في الأوبرا "الأكاديميون" يظلون موظفين لا يشاركون في الإدارة المسرحية ولا يشتركون في الأرباح ومن هنا أحيانًا وقاحة الفنانيين وبعض حركات التمرد تسجل تاريج الإنشاء الجهاز الإداري المرهف يدار بطريقة أقل ديمقراطية الكوميدي فرانسيز والكوميديا الإيطالية في صراع مع الشركات المستقلة والخاصة، حيث يقسم الممثلون الأرباح بالنسبة للأسهم أو أجزاء من الربح.

بينما السلطة الملكية من خلال سادة الفرق وقوائم مينو بليزير، الذين يحكمون توزيع الأسهم، إنها تقرر الالتزام وتنفيذ قواعد تقاعد الممثلين وتتدخل في البرامج وتوزيع الأدوار الرقابة المسبقة تسمح لها بمراقبة وتصحيح النصوص المحتمل، ثمنًا لبعض الفضائح مثل فضيحة زواج فيجارو حيث انتهت اليمنة ليس بدون ألم باحتفاظ سلطة لويس السادس عشر الملكية بالسيطرة على الإبداع.

بالتوازي مع الهياكل الرسمية والاستجابة التامة لرغبات مجتمع متشوق للترفيه السلطة قبلت بزوغ المسارح الصغيرة هذه المسارح جذبت جمهورًا عريضًا في باريس كما في الأقاليم، الاهتمام قليل بإدانة تعدياتها هذه الليبرالية التي تلت باستبداد لويس الرابع عشر استوحيت من المعارك الفلسفية من 1716 حتى 1789، تضاعف عدد المسارح الباريسية منذ 1716 ذكر الريجي الإيطاليين الذين طردوا من فرنسا في نهاية القرن الماضي مسارح المعارض لا تعتمد مباشرة على الديوان الملكي فيما يتعلق بالامتيازات الممنوحة تقليديًا للمعارض بغية الوصول إلى نظام نصف - حر يسمح لها باللعب تحت حماية رئيس أساقفة باريس، إنها مدعوة الآن للمشاركة في الاحتفالات الأميرية والمثول أمام المحكمة ودفع مثل المسارح الرسمية، ضريبة "قانون الفقراء" نحو منتصف القرن أعمال المناطق الحضرية في الشوارع

جعلت منها أماكن حديثة تجذب رواد العروض، متخصص في الأوبرا كوميك والهزل، فيقولين استقر في شارع المعبد عام 1759، وبعد قليل لحق به أودينو مع فرقته للأطفال المتخصصة في البانتومايم ثم ليكلوز ومسرحه ذو الأسلوب البذيء "المنوعات المسلية" هذا الحماس دعم بفعل شخصي من قبل مفوض شرطة لونوار وترتب على ذلك مناقشة شرسة بين الشركات، تطورها الفوضوى قوض مبدأ الاحتكار وتوقع إلغائه الذي حدث في يناير 1791 في الأقاليم، عددًا من المدن جهزت فرقًا مستقرة، بعضها مفروضة من قبل السلطة المركزية، مما يسبب أحيانًا صراعات سلطوية بين المحافظين وقضاة محليين هياكل ثابتة ودائمة من قبل مجموعة من مقدمي الفن الدرامي، سواء من قبل المساهمين المحليين الذين يستثمرون في المعدات ويتوقعون تحقيق أرباح جيدة، هذه المسارح تنصاع للقواعد التجارية إنها مؤسسات خاصة يرأسها رجال أعمال وقعوا عقودًا مع البلدية بعد الحصول على سلطات من الشرطة بتقديم عروضهم، أصبحوا أحرارًا في دفع رواتب الممثلين وتسريحهم حسب مزاجهم وطموحهم هو أولاً تفادي الإفلاس ثم الإثراء بقدر المستطاع، دائمًا على حساب الممثلين والمؤلفين والجمهور، في عشية الثورة التي حظيت بالتأييد، افتتح المسرح نظام الاستغلال الرأسمالي.

إعادة تنظيم المسارح بعد الثورة

الثورة تضمنت لحظة محورية في تنظيم الهياكل المسرحية في فرنسا – في نفس الوقت الذي تقدمت فيه الرقابة، ألغى قانون شابوليبه عام 1791 امتيازات الكوميدي فرانسيز والأوبرا والكوميديا الإيطالية والذي من الآن فصاعدًا أدار فرقة أي مواطن يطلب ذلك الإبداع المسرحي دخل عصر المبادرة الفردية:

كل مواطن يستطيع أن يقيم مسرحًا جماهيريًا ويقدم فيه مسرحيات من كل نوع سابق على الإنشاء متوجهًا للبلدية (...) المتعهدون من أعضاء مسارح مختلفة يكونون بسبب وضعهم تحت تقنين البلديات لا يتلقون الأوامر إلا من موظفي البلديات الذين لا يستطيعون أن يوقفوا أو يمنعوا عرض مسرحية (...) ولا يمكنهم طلب شيء إلا وفقًا للقوانين وأنظمة الشرطة.

حسبما قال البير، مسارح الشوارع

باريس، 1902، ص67، 68

الليبرالية المنتصرة أدت إلى مضاعفة الفرق، من عشرة مسارح باريسية عشية 1789 إلى خمسة وثلاثين بعد ثلاث سنوات، وفي الوقت نفسه عدد فرق الهواة لم يكف عن التزايد، مما أشعل أيضًا التنافس في عام 1797 وصل العدد إلى مائتين يلعبون في المخازن والكهوف والهناجر. متحررون من الرقابة المسبقة متعهدوا العروض أصبحوا يقدمون ما يريدون مما أنتج التنوع الأكثر جذبًا والأكثر إغراء، تأثيرات العروض والديكورات الرائعة والطرق الخاصة بالصواريخ النارية ازدهرت يلعبون على هيبة العرض المرئي وعلى التجاوزات العاطفية، وأخذت الميلودراما تنطلق هذا الانتشار جلب إفلاسات كثيرة، حتى إذا أقر مرسوم اتفاقية 1794 مبدأ دعم الدولة للمسارح.

الإمبراطورية فرملت هذا التطور الفوضوي وأعادت تنظيم الحياة المسرحية حسب المبادئ السلطوية التي استمرت حتى عام 1864 وأصحبنا نشهد وصاية جديدة للمؤسسة.

التعايش الذي استعاده نابليون مع بعض التعديلات التفصيلية عمقت الإصلاح وأكدت وجود مسرحين تميزت هياكلهما وطريقة عملهما الاقتصادية وإعادة العروض: الممنوحة والخاصة.

أربعة مدعومة بالمال، المسرح الفرنسي، الأوبرا، الأوبرا كوميك ومسرح الإمبراطورة (الأوديون فيما بعد) هي قوام المسرح الرسمي الذي يحدد الالتزامات والامتيازات المنشآت الجيدة تستفيد من المساعدات الحكومية، على عكس المسارح الثانوية المنتشرة في الشوارع: الفودفيل، لمبيجو كوميك، لاجيتيه، المنوعات، بالإضافة إلى الأوبرا الإيطالية السيرك الأولمبي ثم مسرح بورت سان مارتان، لا يمكنها أن تعتمد إلا على مواردها الخاصة.

يعد كمعبد للتراجيديا والكوميديا، وحارس للتراث الكلاسيكي الخاضع لالتزام الممارسة التعاقبية، فإن المسرح الفرنسي هو المسرح الرسمي الأول. مرسوم موسكو نشر رسميًا في أنحاء ريف روسيا، في 15 أكتوبر 1812 بتوقيع نابليون: "كيف يمكن أن يهتم الإمبراطور الأعظم بالمسرح أيضًا بين الكثير من همومه؟" تساؤل المعاصرون. فقد أعاد تنظيم العملية. دائمًا ما يتحدون في اجتماع، هؤلاء الممثلون الذين يكونون باستمرار تحت إمراة مفوض الإمبراطور الذي يخضع هو نفسه لناظر العروض، الحكومة تراقب

كذلك كل ما يتعلق بالإدارة والمحاسبة، فتحرم الممثلين من جزء كبير من حريتهم أحكام تكميلية تحد من صلاحيات الأعضاء وتفرض عليهم نظامًا صارمًا ومنضبطًا- إعادة التنظيم بموجب المرسوم الإمبراطوري يؤسس شكلاً للمثلين المدعووين للانضمام إلى المسرح الفرنسي: الثمانية عشر طالبًا الأفضل يستضافون بداية قبل أن يختاروا كأعضاء، الممثلون لديهم أسباب كثيرة بلاستياء ويحاولون تقديم مشاريع مختلفة للإصلاح، معظمها لا يزال حبرًا على ورق. حتى لو كان تحت الإصلاح، فإن التقارير تضيع بين الحكومة والمسرح الرسمي الأول، الإدارة تظل فوضوية، كما تشهد ملاحظات 1830: لا أحد يأمر للاستماع إلى الأعضاء، ليس هناك قانون ولا قاعدة ولا سيادة ولا سلطة، بالضغط عليهم، فجأة تولد جوانب كثيرة من السلطة والسيادة والقوانين والمواثيق... ما هي القوانين التي تحكم هذا المسرح؟ لا أحد يعرفها كحزمة، فهي دائمًا ما تطبق في حالة ودائمًا على حساب من يعلن. في بعض المناسبات مفوض الملك عملاق لا يخشى الله، وفي حالات آخرى يكون قزمًا يسخر منه، اللجنة المنظمة لها أحيانًا سلطة مطلقة من خلال لجنة تحكيم قانونية وأحيانًا تبدو وأيديها مقيدة.

لاموس – لانجون، رواه جاك لورسي،

الكوميدي فرانسيز

باريس، ناثان، 1981

تحت الإصلاح عدد المسارح الخاصة يتصاعد تدريجيًا: ثماني عشر قاعة في عام 1829، وأحد وثلاثين في عام 1833 لا تتلقى أي دعم من الدولة. كل منها يقتصر على عروض معادة محددة. تنوع في المسرحيات من ذات الفصل الواحد مع أو بدون مقاطع. لاجيتيه متخصص في الدراما والميلودراما، مسرح بورت سان مارتان في الدراما الرومانسية المرفوضة في المسارح الرسمية.

من عدمه أو خاصة، كل تخضع للرقابة، أعيدت تحت حكم الإمبراطورية، وقمعت رسميًا من 1830 حتى 1835، ثم أعيدت مرة أخرى، وقد اتخذت الرقابة وجوهًا مختلفة غالبًا ما تدفع المديرين لممارسة الرقابة الذاتية. وتضمنت وسيلة المراقبة الدائمة للإبداع المسرحي، السلطة لا تتردد في استخدام نظام الإعانات كطريقة مستترة للمراقبة: "الإعانة هي الخضوع"، فكل كلب مقيد لديه العنق ممعوط" كما يقول فيكتور هوجد الذي يرى في مواقف كثيرة أن هذه المسرحيات المأخوذة بدون منطق معلن من أنيس المسرح الفرنسي الرقابة هي الأكثر وضوحًا للدور الذي يلعبه المسرح في الحياة السياسية والاجتماعية وصعوبات السلطة في كيفية التدخل في المجال الثقافي.

اللامركزية

يتميز القرن العشرين بحركة لامركزية الدراما التي تسجل الحياة الثقافية للبلاد والسياسية للدولة. هذه الفكرة الجديدة ظهرت أولاً في المبادرات الفردية، إبداع مسرح الشعب لموريس بوتشير عام 1895 في قرية بوسانج (فوج) جولات الأقاليم لزمان جيمييه مع مسرحه الوطني عيشة الحرب العظمى: تأصيل جاك كوبو ورفاقائه في بزنان – فيرجوليس (كوت دور) عام 1920 – لكي يتبقى انتظار انتصار الجبهة الشعبية وخاصة التحرير حتى تشرع الدولة في سياسة حقيقية للمسرح. منتبهة على وجه الخصوص، في المراقبة والرصد، فإن السلطات الحكومية انشغلت من الآن فصاعدًا بمساعدة وتطوير الإنتاج ونشر الثقافة باستثناء دولة سوء التفاهم الموروثة من القرن السابع عشر، بعد الحرب العالمية الثانية، حدث تقدمًا ديمقراطيًا أكثر، تعريف السياسة الثقافية مر بمراحل كثيرة منذ مبادرات جان زاي في عصر الجبهة الشعبية حتى إنشاء وزارة الثقافة التي إفتتحها أندريه مالرو عام 1960 وأعاد تعريفها جاك لانج منذ عام 1981. هذه السياسة ترتكز على تدخل الدولة لصالح المسرح.

يتعلق الأمر في المقام الول بتحقيق التوازن في الحياة الثقافية بين باريس والأقاليم إنشاء إطار تحت سلطة لويس الرابع عشر الذي استمر حتى أواخر القرن التاسع عشر. تمركز المسرح في العاصمة حصر النشاط الإبداعي في شبكة حيث يختلط المركز الرئيسي بالسلطة السياسية. في باريس يتم الإنتاج الأساسي، فهنا يحيا هؤلاء الذين ينعرون التكريس للمسرح، هنا يكتسبون الفن. خارج العاصمة، الافتقار إلى الوسائل المادية والمباني المجهزة على نحو مناسب ما لا يسمح بالكاد للفرق أن تعيش، رغم من وجود استثناءات قليلة مثل ستار لويس دوكرو الرمادية التي ظهرت في مارسيليا عام 1930 أو شركة رولوت التي يديرها أندريه كالفيه في بوردو بعد أن خفضت إلى فئات، المقاطعة حددت بعد السكنة الدماغية في العمل من خلال جولات مخفضة للعروض الباريسية الأكثر رقيًا.

ازدحام المسرح الباريسي ظهر بعد سوء الأحوال، ليس فقط إثر انتصار وسائل التعبير الفني وإمكانيات العمل مع أولئك وهؤلاء الذين يتوون تكريس أنفسهم، لكن أكثر من ذلك، قطع المسرح من جذوره، وما يمكن أن يجلب له التنوع التراثي الفرنسي، بتقاليده وحساسياته وطرقه في الحياة.

بول لويس مينيون، ينبغي عودة المسرح الشعبي

"اللامركزية، حالة الأماكن" المسرح

العامة رقم 80 باريس 1988

اللامركزية تستجيب لرغبة عبر عنها سلفًا كوبو وزعماء كارتيل ودولان وجوقيه، بزرع مؤسسات ثابتة في الأقاليم، قادرة على العمل بمستوى رفيع من التميز في وتام مع السكان المحليين. في تقرير صور عام 1938 دعا دولان إلى إنشاء "مشرح شعبي معاصر" يهتم بجموع الأماكن جميعًا:

كيف نأمل في مسرح شعبي، إذا لم يكن المسرح والجمهور على صلة؟ ذلك أن الجمهور ليس في باريس فقط وفي محيط باريس، لكنه في أنحاء فرنسا منذ وقت طويل ظل هذا الجمهور محرومًا من كل نشاط مسرحي، على الأقل من نشاط مسرحي يستطيع أن يقنعه وأن يستأثره بعظمته وسخاءه.

شارل دولان، إننا نحتاج إلى آلهة

باريس، جاليمار، 1969، ص161

العنصر الثاني الحاسم في اللامركزية يتمثل في إضفاء الطابع الديمقراطي على المسرح من خلال القضاء على الاستثناءات الاجتماعية المتصلة بتكلفته. "إننا نريد اشراك هذا الجمهور الجديد البعيد حتى الآن عن المسرح، عن فن متحفظ لديه امتيازات" كما يقول جان داستيه أحد رواد اللامركزية، فقط وجود دائم في مساحة محدودة جدًا يستطيع أن يتآلف مع المسرح، جمهور حرم طويلاً. دعم الدولة لا غنى عنه وينبغي أن يشمل فرنسا كلها. فكرة المسرح الشعبي مرتبطة بالخدمة العامة، وهو ما عرفه جاك لانج "بالتعهد بتلبية النشاط لحاجة المصلحة العامة المعترف بها من قبل الدولة" نفذت منذ عام 1946 تحت رعاية جان لوران أولى خطوات اللامركزية المطبقة، ليس بدون مفاوضات طويلة مع منتخبين محليين مترددين في بعض الأحيان. أولى المراكز الدرامية الوطنية في ستراسبدرج وسان ايتيين ورين وتولوز عهد بها إلى رجال مسرح يتسمون بالجرأة وهم نشطاء قرروا إعطاء معنى تربوي وسياسي وأخلاقي لإندماجهم في سياق حيث كل شيء قابل للاختراع أصلهم المحلي ليس دائمًا ميزة: موريس سارازان لا يدين بافتتاح جورنييه دي تولوز في المركز الدرامي إلا بتدخل شارل دولان الذي أكد أهمية المدير المشارك إنشاء مهرجان آفينيون عام 1947 ثم تعيين جان فيلار. عام 1951 مديرًا للمسرح الوطني الشعبي حققا يوتوبيًا مسرح يجمع بالآلاف المشاهدين والمتواصلين معه. مسئول ماليًا في إدارة TNP (المشرح الوطني الشعبي) أصبح على فيلار أن يقدم مواصفات تكاد تكون غير معقولة: "الحفاظ على فرقة دائمة مع مراعاة التسعير الشعبي، وضرورة تقديم 200 عرض على الأقل كل عام بهذه الأسعار الشعبية، والاضطرار للعب ليست فقط في قصر شايو لكن أيضًا في ضواحي باريس والأقاليم الفرنسية وخارج فرنسا". هذه القيود لم تمنعه من الحلم بمسرح شعبي حقيقي من شأنه "اقتسام أكبر عدد ما يعتقد أنه واجب محجوز حتى اللحظة للنخبة".

2 -الهياكل الحالية للإنتاج المسرحي في فرنسا

التنظيم الحالي للحياة المسرحية يحتفظ بأثر الهياكل السابقة، لكنه يتميز خاصة بإعادة تعريف بعثة الخدمة العامة التي عينت من أجله. الرقابة كانت قد ألغيت عام 1904، على المستوى الأخلاقي تسببت العلمانية في فصل الكنيسة عن الدولة فقللت الريبة التي تحيط بالمهنة. مثل التعليم أصبحت الثقافة حق للجميع. المسرح لم يعد صاحب امتيازات، بل هو للصالح العام.

دعم الحكومة اتخذت أشكالاً كثيرة. دعم الوسائل التي توفرها الدولة لمختلف الهياكل يتفق مع ترشيد الحياة الثقافية، شبكات تتشكل في جميع أنحاء البلاد. وهذا يؤدي إلى تمويل مباشر للمسارح الوطنية قياسًا على المراكز الدرامية الوطنية أو الإقليمية والمساعدات المقدمة مباشرة عن طريق الباب الحلقي للشركات المستقلة. القطاع العام يحظى بأكبر حصة من الاعتمادات، لكن المسرح الخاص يحصل هو الآخر عليها. فجأة المشهد المسرحي تغير بالتوازي حدد مشروع القانون شروط ممارسة المهنة وحدد بالقانون تنظيم العروض. ميراث قانون فيشي بتاريخ 1943 لتنظيم المهنة، تنسيق 1945 وضع المبادئ (...) تحديد بعض الشروط لممارسة المهنة وتقديم العروض والمبدعين (...) ضمانات اقتصادية وضعت من أجل الحماية من الإفلاس، عدل عام 1999 بواسطة كارترين تروفمان، التنسيق الذي صنف من الآن فصاعدًا منتجوا العروض إلى ثلاث فئات، شاغلوا القاعات لتقديم العروض الجماهيرية، منتجوا ومتعهدوا الجولات متحملين مسئولية عرض أو التوزيع الفني، ناشروا العروض.

المسارح الوطنية

خمس هي المؤسسات العامة ذات الصفة الصناعية والتجارية، تحت السيطرة المباشرة للدولة. عرفت كمؤسسات دائمة قائمة في بيانات تابعة للدولة، وتعمل مع عدد من الأشخاص المحددين، الإداريين والتقنيين والفنيين، المسئولون الفنيون، مدرائهم معينون من قبل مجلس الوزراء والمساعدون الإداريون يعينون بأمر وزاري، وضع بالاشتراك مع وزارة الثقافة والمالية فإن الميزانيات تظل تحت رقابة مسئول الدولة. يكفي القول بأن "الدولة في بيتها وهي في مسارحها الوطنية" (روبير أبو راشد) أماكن الإبداع والعرض، تشكل بداية منشآت ذات هيبة

الأمر الذي يتطلب مستوى عال من الإنتاج انتشر صداه على مستوى الدولة. لديها أيضًا مهمة الاستجابة بطريقة كاملة لمتطلبات الخدمة العامة، بما يحدد التوجه النوعي لكل منها. في عام 1998 قدمت 1800 عرضًا حضرها 736000 مشاهد، يضاف إليها 210 عرضًا في الجولات، حضرها 77200 مشاهد.

الكوميدي فرانسيز

بيوت متميزة رمزًا للتقاليد الوطنية، الكوميدي فرانسيز لديها حالة مختلطة تتعايش في تجمع خاص، خدمة عامة ومؤسسة تجارية. "هذا المجتمع الفريد لا يشبه أي منشأة آخرى قانونية" (إميل فابر) مطلوب منه تحقيق أرباح يقتسم الأعضاء أسمها، لكنه لا يستطيع أن يعيش إلا من خلال الدعم الحكومي الذي يحدد الدخل ويراقب الإدارة. العمل الذي ينطوي على خمسة وثلاثين عضوًا وثلاثين مقيمين، ودعم إداري من أكثر من مائة موظف ومائتي تقني ينتمون لكل فروع مهنة العرض. الكوميدي فرانسيز وضعت تحت سلطة مدير عام، عين لمدة ست سنوات بقرار من رئيس الجمهورية بناء على اقتراح وزير الحماية المدير يرأس لجنة الإدارة، وأعضاء الجمعية العامة ولجنة القراءة ولجنة الميزانية وهو المسئول عن الميزانية هو الذي قام بإعداد البرمجة وتحديد التوزيع في كل عرض وتشجيع السكان، مهمة تعطيه مسئولية خاصة بالنسبة لمستقبل مجلس النواب، طالما أن من بينهم تختار لجنة القبول الأعضاء.

بالتسلسل الهرمي الكامل، جمعية الكوميدي فرانسيز تستطيع أن تعد حتى أربعين عضوًا يقتسمون الأرباح التي توزع معقد من اثنين وثلاثين جزءًا حسب النظام المتري، الأعضاء يختارون من بين السكان، هم أنفسهم يقبلون بعقد ليس أقل من عام واحد قابل للتجديد لمدة عشر سنوات على الأكثر. حتى عام 1975 الأعضاء ينضمون لمدة عشرين عامًا (قبل عام 1946 كانوا مرتبطين مدة الحياة) لجنة القبول يمكنها احالتهم إلى التقاعد في بعض حالات الاستحقاق. منذ هذا التاريخ العقد لم يعد يتم من جانب واحد وكل عضو حر في الرحيل بعد عشر أو خمس عشر أو عشرين أو خمس وعشرين سنة من الخدمة، وهو الموعد النهائي نفسه، يكون من حق اللجنة تفعيل قوانينها للتقاعد،

حتى إذا سجلت، منذ عقدين، ببعض التحرر تطور الكوميدي فرانسيز مع تغير ظروف العمل والأجر، ومزيد من المرونة في العقود، الخ. الممثلون ليس لديهم الحق دائمًا في الإنتاج في مسرح آخر دون موافقة المسئول. لا يستطيعون إدارة المعروض ويجب أن يظلوا دائمًا في خدمة البيت. هذا الوضع يقتصر على الحفاظ على جودة الفرقة الثابتة، المتجانسة القيمة الضمان "يفضل مصاعبها وعزلتها غير قادرة على أن تمنحنا ما لا يمنحه مسرح آخر، لا في فرنسا ولا في العالم، يعني الشعور بالدوام ومعجزة الاستمرار في هذا العالم سريع الزوال، وهو المسرح" (بيير - إيميه توشار) تطبيقه لا يذهب دائمًا بدون صرير الأسنان:

على الرغم من أن المذهب هو أنه لا توجد أدوار صغيرة وكبيرة، وأن الممثلين الفرنسيين يجب أن يفرضوا مواهبهم للجميع، وهم ليسوا جميعًا في الحقيقة، قادرون على كل شيء، والمدير مجبر أن تكون لديه خياراته. إنه اللابرمجة تثبت. السكان يتصدون لدور محدد جدًا لا يمثلون له عن طيب خاطر لوظائف متعددة إذا كان لديهم أي صيت. ليسوا دائمًا مقبولين تمامًا من قبل أصحاب العمل، والأعضاء الطعون تتخذ ويوجد الرفض.

ريموند تمكين، المسرح في الدولة.

باريس، المبطعة المسرحية، 19920، ص130

أول مسرح مؤسسي هو الكوميدي فرانسيز الذي يطيع لبعض الالتزامات القانونية فعليه أن يضمن استدامة إعادة العروض الوطنية، بمعنى عرض الكلاسيكيات وتكريس المؤلفين الجدد. في كل موسم لجنة القراءة تحدد الأعمال المقبولة لإعادة العرض، وهو ما لا يضمن سرعة تحفيذ العرض.

تخصيص قاعة الفيو كولومبييه التي أعيد تخطيطها (300 مقعد) منحت لإبداع المؤلفين المعاصرين مكانًا أفضل من قاعة ريشليو وبالمثل فإن إنشاء ستوديو المسرح في عام 1996 سمح باستقبال ريبرتوار في شكل عروض أو قراءات. ضرورة تناوب العروض بما أدى إلى العودة لأصول المؤسسة حتى لو كان عدد الإبداعات قد انخفض منذ القرن التاسع عشر (130 عرضًا) مختلفًا كل عام في العصر،

في مقابل أقل من عشرين في الوقت الحالي) الكوميدي فرانسيز ظلت وفية لمبدأ أن القوى العاملة للفرقة تسمح بالضمان. أخيرًا، غياب الفترات المظلمة بين الـ 375 عرضًا سنويًا يتسبب في بعض الأحيان في صعوبات عند تنفيذ الإنتاج الجديد. القاعة لم تكن دائمًا متاحة للبروفات النهائية.

مسرح الأوديون القومي:

في الأصل هو القاعة الثانية للكوميدي فرانسيز، وقد عرف الإرديون أسماء مختلفة (المسرح الفرنسي الثاني، مسرح فرنسا، الخ) قبؤل أن يعرف كمسرح قومي تحت اسم أوديون مسرح أوروبا. موقعة على الضفة اليسرى تضمن عنصرًا فريدًا، فمعظم المسارح تقع في الضفة الميني. مهمته التوجه نحو الإبداع والبحث "لتعزيز تقدم الجمال المسرحي الشعبي والعالمي".

مسرح لاكولين القومي:

هذا المسرح افتتح عام 1988 ورثيًا لمكانة ومركز "مسرح شرق باريس" TEP القديم، وهو متخصص حصريًا في الربوتوار المعاصر، الفرنسي والأجنبي. لا ينظم سوى فرقة دائمة. إذا لم يشارك إلا نادرًا مع الكوميدي فرانسيز، فإنه ليس من غير المألوف أن يتيح العمل للأعضاء القادرين على العمل في المسارح القومية.

مسرح شايو القومي:

مهد المسرح القومي الشعبي الذي أنشأه جان فيلار، فإن مسرح شايو القومي حصل على مركز مؤسسة عامة عام 1968، لكن في عام 1975 فقط سمى رسميًا باسمه الحالي، الاسم المختصر TNP تحول إلى CDN فيلوربان الذي أداره روجيه بلانشون. وهدفه أن يكون مسرحًا كبيرًا للإبداع متوجهًا لجمهور شعبي عريض، ومن هنا الشخصية المختلفة الألوان في برامجه.

مسرح ستراسبورج القومي:

هو المسرح الوحيد الذي أنشئ خارج العاصمة TNS هو وريث أحد أوائل مسارح اللامركزية. حتى إذا مع بداية وصوله للساحة الوطنية عام 1972، تعهدت الدولة بإعطائه الوسائل (...) لتحقيق مهمة إقليمية ووطنية وأوروبية معًا TNS صنف طويلاً "كمختبر للمسرح الجماهيري" (جان - بيير فانسون) إنه يتضمن مدرسة عليا للفن الدرامي توفر تدريبًا متعدد التخصصات (لعب، إدارة، سينوجرافيا) وإعداد ممارسي المستقبل للحاجة إلى اللامركزية.

المسرح المدعوم

المراكز الدرامية القومية CDN

عدد ثلاثة وأربعين، بينهم ستة أطفال وعشرة إقليميين، CDN هي أداة اللامركزية الدرامية المعلنة عام 1947. نشأت في المناطق وكذلك في ضواحي باريس، شكلت شبكة إبداع وعرض استقرت تدريجيًا، ليس بدون صعوبات، بفضل فعل جان لورون وأندريه مالرو ثم جاك لانج في عام 1998 قدمت ثمانية آلاف عرضًا حضرها مليوني مشاهد.

شركات خاصة هدفها ممارسة المسرح وبالتحديد أكثر إبداع عروض درامية CDN مدعومة من الدولة والتجمعات الإقليمية وفقًا لتسلسل يعكس موقعها - لديها شركة تجارية قانونية: SARL أو SA وأحيانًا SCOP. مديرها يتم اختياره شخصيًا لمدة ثلاث سنوات من قبل وزير الثقافة بالاتفاق مع السلطات المحلية، الأمر الذي يؤدي أحيانًا إلى وقوع مصادمات، ومع ذلك فإن تسمية CDN ليست "معلقة على الجدران، ولكن على شخصية المدير المختار، على نوعية مشروعة وعلى مهمة المصلحة العامة الموكلة إليه من قبل الدولة" (روبير أبو راشد) وهكذا أدى رحيل آلان فرانسون من ليون عام 1986 إلى اختفاء CDN التي كان يديرها. كما أن ولايات المديرين لم تستطع أن تتجاوز ثلاث مرات ثلاث سنوات، كثير من المبدعين ظلوا منذ أكثر من عشرين عامًا دون أن تسعى الدولة لتنفيذ احترام إنهاء عقدهم.

عقد اللامركزية الذي كان قد حرر عام 1991 واستبدل باتفاق جديد في يناير عام 2000 قيد مديري CDN بالدولة واستبدل كراسة المواصفات القديمة الموضوعة بطريقة موحدة هذه الوثيقة حددت "اتجاهات جديدة للمسرح" مع مراعاة السياق الخاص لكل مركز وبالتحديد مهمة المصلحة العامة الموقعة من قبل CDN. والمطلوب هو الحصول على مستوى من التميز وممارسة التأثير على كلا الصغيرين الإقليمي والقومي، فكل منهما يجب عليه أن ينتج أو يشارك في إنتاج عرضين جديدين في الأغلب كل عام. تعهد تقديم "وجود حقيقي في مسرحه" يتولى المدير إدارة إخراج من ثلاثة إلى ستة عروض خلال ولايته المحددة علاوة على موضوعية أولوية الإبداع، العمل والمشاركة جزء من مهمة CDN، طوعًا يجب "اقتسام حصتهم مع فنانين آخرين، من جميع ميادين الإبداع" مساعدة الإنتاج المحلي وتقديم دعمهم لشركات المنطقة المستقلة، وينبغي لها أيضًا الكتابة المعاصرة، مهمة ليست مطلوبة دائمًا بسبب بعض "تردد العمل نصوص اليوم" (ميشيل دويوا).

المسارح الوطنية:

ورثة بيوت ثقافة أندريه مالرو، وCAC (مراكز العمل الثقافي) التي أنشئت في السنوات العشرين الماضية المسارح الوطنية هي شبكة من اثنين وستين مؤسسة عامة تغطي كامل الأرض هذا الانتشار الثقافي بطريقة تخصصية إذا كانت CDN مدعومة من الدولة، فإن المسارح الوطنية مدعومة من الدولة بنسبة الثلث، وبالثلثين من قبل الجماعات المحلية لتجنب بعض الالتباس في العلاقات مع الوزارة حدثت منذ الأول من يناير عام 2000 تحت تسمية واحدة هي "مسارح منظمة" تسهيلاً للإجراءات الإدارية خاضعة لقانون 1901 المتعلق بالجميعات، لديهم مديرين معينين من قبل وزارة الثقافة على اتفاق مع السلطات المحلية. مع استثناءات قليلة، أنهم مدراء ليسوا من رجال المسرح.

مهمة المسارح الوطنية هي إنتاج عروض مختلفة، مسرح، دراما، موسيقى، الخ، بعد تطوير طريقة اللمس الفنية وجذب جمهور عريض، في عام 1998، 24 ألف و600 عرض حضرها 2 مليون و600 ألف مشاهد. فرق مجهزة إدارية وفنية من 15 إلى أربعين دائم، المسارح الوطنية هي في المقام الأول أماكن استقبال ونشر، ومع ذلك فهي مدعوة لتشجيع الإبداع بدلاً من شراء عرض منفذ أو المشاركة في الإنتاج المشترك التي من شأنها الحل السهل، تستطيع أن تضع مبانيها وأشخاصها تحت أمر فرقة بدون توطين هذه السياسة المسماة بالأماكن تسمح بعقود مؤقتة تجدد لثلاث سنوات بإعطاء الفنانيين إمكانية التدريب وعرض إنتاجهم في ظروف مواتية.

الشركات المستقلة:

موزعة بالتساوي على الأرض، هذه الشركات هي شريان الحياة بالنسبة للنشاط المسرحي: جميع الفئات مجتمعة، وعددها ما بين 12 و1500 بعضها عابر والبعض الآخر هواة أكثر منهم مهنيين يمكن حاليًا عد ستمائة شركة مدعومة، أربعمائة لتشغيلها ومائتي شركة في إطار المشروع، الاتجاه مع ذلك هو تخفيض عددها.

مفهوم الشركة ليس سهلاً دائمًا التعرف عليه لا يتعلق الأمر أبدًا بهذه الفرق الجوالة التي وصفها سكارون وما قد ينطوي عليه هذا المصطلح. يعد التحرير، تسابق الفرق الشابة يشبه ثلاثين فرقة يديرها مشجعون شبان، هواة أو محترفين، يعترضون على ظروف الإنتاج التقليدي شركة تعني فريق يجتمع حول إنشائها مبدعون مدعون للعب دور في اللامركزية إنهم اكتشاف في هذا السياق، على سبيل المثال موريس سارازان، جورج لافيللي، أوباتريس ستيرو في عام 1964، وزير الشئون الثقافية شكل لجنة استشارية، تحولت في عام 1974 إلى لجنة لمساعدة الشركات الدرامية اعتمادات – دائمًا ما حكم عليها بسخرية – خصصت لبعض الناشطين تعزيز فرق اللامركزية الدائمة، كثير من الشركات أصبحت المراكز الدرامية الوطنية، منذ ذلك الحين، تم تشجيع الكثير من الناشطين أصبحوا شركات تقوم بمسئوليات في الإنشاء، مثل جان فانسان وجورج لافودون أو آلان فرانسون، كانت نموذجًا في انتشار هذه الهياكل المتضامنة.

أحداث 1968 واكتشاف المسرح وبديله لأنطونين أرتو، أدت إلى قطيعة جذرية مع العرض البورجوازي، وتشجيع انتشار الجماعات غير الرسمية في كثير من الأحيان، ومشاريع مختلفة ولا تلبي إلا رغبة في تغيير طريقة ممارسة المسرح وزارات لانج وتعلى روبير أبو راشد في إدارة المسرح سوف تسهم في زيادة عدد الشركات المدعومة من الدولة على مر السنين مفهوم "شركة شابة" تطور في الوقت الحالي يمكنه يتعلق بمجموعة مع مجتمعين حول متطلبات مشتركة من أجل نظام فني و/ أو سياسي تحيل مكانًا، متلاحمًا بمشروع فني، هذه الشركات تتضمن فرق دائمة تؤدي إلى عمل مماثل لمسرح مؤسسي إنها حالة مسرح الشمس على سبيل المثال المنشأ منذ ثلاثقين عامًا في علبة فانسان. أحيانًا على العكس تخفض الشركة إلى مجموعة صغيرة، لها مدير فقط، هو بشكل عام مخرج، تحت إشراف معتمد وعادة ما يكون فنيًا. تسلسل هرمي يدير تشغيل الشركات. الأفضل أو المعروفة أكثر (حوالي مائة في منطقة باريس وحدها) مدعومة مباشرة من قبل إدارة المسرح. واعتبروا خارج المجلس يحصلوا على نفقة الدولة، ويجب أن يقوموا عقد تحديد هدف مشروعهم الفني، اتفاق (متحدث من الآن فصاعدًا عن مهمة) تضمن استقرارهم مؤقتًا بالحصول على إعانات الدولة، تستكمل دائمًا من قبل الحكومة المحلية، مجالس عامة أو إقليمية أو بلدية الخ. هذا النظام الذي يخلق أحيانًا مواقف ستية، ولذلك فمن الصعب المتابعة المستمرة لعمل الشركات، ويجري إصلاحه.

دوره من العقبات تسبق الانضمام إلى اتفاق الشركات غير المعروفة حتى الآن، بعد عامين من وجودها، وإبداع عرضين محترفين على الأقل وهذا للحد من عدد المتقدمين فإن شركة تستطيع تطبيق طلب انضمام. في كل منطقة لامركزية الاعتادات ذات الصلة بين يدي مدير DRAC (الإدارة الإقليمية للشئون الثقافية) تفويض المحافظ للرد السريع بعد نصيحة لجنة خبراء بين الشركات الأكثر استحقاقًا. تجمع يجمع الأعضاء ذوي المقدرة مع الشركات التي لها رؤية وليدة حسب نطاق تذبذب في بعض الأحيان للمعايير، تقدم كل عام لبعضها الترقية الممكنة والمرور خارج اللجنة.

رغم الدعم الذي تحصل عليه من بعض الحالات يسود الغيار، هذه الشركات تعاني ظروف معيشية المتردية دائمًا وبقائها ليس دائمًا مؤكدًا:

نعم، عليها أن تعمل بمشقة من أجل البقاء، لكن من الذي قال أن حياة الفنان يمكنها أن تشبه مهنة في السلك السياسي، نعم إعاناتها متواضعة، ولكن (...) من علامة الجودة التي ينسبونها إليهم، ليطونهم الوصول إلى الأنشطة الترفيهية والجداول الزمنية للتدريب شريطة أن تعرف وأنها تريد أن تجني الثمار: الشركات الشابة تكاد تكون الوحيدة الآن التي تتذكر أن المسرح ليس فقط نشاط إنتاجي، لكنه يحمل قوة لا يمكن الاستغناء عنها في الحياة الاجتماعية والتدخل في ممارسة الحياة الوهمية.

روبير أبو راشد، المسرح والأمير

ص149- 150

المسرح الخاص

وريث تقاليد الحرية التي ولدت في القرن التاسع عشر، المسرح الخاص، باستثناء مسرح الأمس الذهبي بليون، هو ظاهرة باريسية بوجه خاص. التسمية تعني الخمسينات من حيث التطبيقات المحددة للعاصمة وفقًا لقانون 1945 الذي يعرف بعكس المسرح المدعوم كهياكل تجارية حيث يكون المديرون من حاملي رخصة إنتاج العروض قواعد المهنة تدافع عن عمل الممثلين، بإخضاع الهرم أو التفكيك بالنسبة للقاعات لسلطة وزارة الثقافة كما تهدف موضوعيًا لحماية الشركات من إساءة استخدام "الاحتيال والماليات بحثًا عن الاستغلال المدر للربح" (روبير أبو راشد)، وعلى استعداد لاستغلال الفنانين نقابة مديرو المسارح الخاصة تحاول احترام بعض القواعد الصارمة التي تسمح بتجنب شرور المنافسة ومقاومة مخاطر الإنتاج.

بطريقة غير متجانسة المسرح الخاص ضم أماكن تصل إلى مائة مثل مسرح هوشيت أو مسرح الحبيب بموبنارتاس، وقاعات شاسعة أكثر مثل هيبرتو (650 مقعدًا) أو موجًا دور (أكثر من ألف مقعد) وفقًا لملف مديره عسواء كان ممثلاً أو مخرجًا، فإنته يتحمل كل المخاطر المرتبطة به، سواء المضاربة المالية للمسرح، فهو لا يستطيع أن يكون إلا راع تجاري يعتمد على مجموعات مالية قوية هدفها هو البرح، أو الكشف على العكس عن مكان للتجربة والاكتشاف، خلافًا للمسرح المدعوم،

فإنه المسرح الخاص يعتمد في المقام الأول على حضور الجمهور تتغذى بضريبة تفرض على جميع إيرادات العروض الدرامية والغنائية أو الرقض التمثيلي التي تعرض في القطاع الخاص.

كذلك المنح المقدمة من مدينة باريس والدولة، صندوق دعم المسرح الخاص يمكن أن يتعرض لبعض الخسائر التي يتسبب فيها عرض ما ويعمل كمنظم يتجنب الإفلاس الشديد. المسرح الخاص لا يجب أن يعتمد إلا على حيوية النجاح لضمان ربحيته.

كذلك يمكن لبرامج المسارح الخاصة أن تبدو أحيانًا وبالكامل خاضعة لقانون السوق. لكي يبقى على قيد الحياة، فإن المسرح الخارجي "مجبر على نحو متزايد على التقدم بعد أحداث غير مباشرة"، باعتراف جاكلين كورمييه في "تيليراما" عام 1998، طعم المغامرة التي لعبت دورًا هامًا فيما بين الحربين عند دوللان وباتي أو بيتويف والتي سمحت بعد 1945 بإبراز مؤلفي المسرح الجديد مثل بيكيت ويونسكو أو آداموف، ولقد مسحت الآن أمام الإنسياق وعدم الطموح الفني، التكيف مع الانتصار القادم من بروروواي يمنح أكثر من وعد بالنجاح الذي يحقق عمل كاتب غير معروف. حتى لو كان وصفه ليس معصومًا، فإن إضافة كاتب شهير على رؤوس الأفيشات المعروضة ومخرج متمكن، كل ذلك يمنح ميلادًا لعروض براقة ورائعة، لكنها بدون مفاجأت، مع توقير "النشوة التي تتخذ مكانًا في حكم العميل" (برتراند بوارو - ديلبيش).

المسارح البلدية مثل مسرح سيليستان بليون، أو مسارح كثيرة حول باريس (مسرح 14 جان ماري سورو، ومسرح باريس فييت الخ) يقعون في منتصف الطريق بين هيكل مدعوم وهيكل خاص إنها شركات خاصة، المدينة هي المساهم الرئيسي أو المالك السلطة البلدية مثل مدير له الخيار بين نوعية من الإدارة الإدارة أو الالتزام الثاني يعطي لصاحب الامتياز مسئولية النوع، والذي يفترض العجز والربح.

أسلوب الإدارة يجعل من المدير مجرد منذ يترك للبلدية مسئولية النوع الفني والمالي وأي عجز يحدث لميزانية البلدية في الحالتين، اللجان البلدية التي يرأسها المعاون المحلي في الثقافة تلعب دورًا هامًا في وضع برامج هذه المسارح التي تمارس أكثر في استضافة الشركات وشراء العروض أكثر من الإبداع.

المسرح غير المحترف

فرق الهواة:

خارج الهياكل الرسمية يوجد عدد وافر من الفرق حيث نجد هواة يمارسون المسرح بدون تعويض. تحت إشراف وزارة الشباب والرياضة الاتحاد الوطني لشركات مسرح الهواة (FNCTA) المنشأ عام 1907، ويضم حوالي 3600 جمعية، هذه الجمعيات تعيش من مواردها الذاتية وتخضع لنظام قانون 190، وعندما يكون لها موقعها القديم، فإنها تتمتع أحيانًا بدعم الهياكل المحلية، ولها الحرية في الإبداع حتى ثلاثة عروض كل عام وحتى اثنى عشر عرضًا والحصول على رسم بما يسمح لها تحقيق التوازن في الانفاق. إنها معفاة من ضريبة القيمة المضافة على الدخل TVA. بالإضافة إلى أن شركة الكتاب تحصل على خصم من الحقوق يصل إلى 50%، أحيانًا يخفض إلى 20% على الحد الأدنى عندما يدفع المبلغ منذ طلب الحصول على إذن.

تنوع الفرق لا حد له. البعض يربح من منشأة قديمة محلية، مثل دائرة موكيير بنيسي المنشأة عام 1922، والبعض الآخر مثل مسرح MJC 2000 دي برون (رون) الحائز على العديد من المسابقات تسجل بين أنشطة مركز التدريب في بيوت الشباب أو امتداد التعليم الفني في الثانوية. بعضها ليس إلا هياكل مؤقتة حيث ينتظر ممثلون شباب فرصة التحول إلى الاحتراف. والبعض الآخر يحافظ على تقاليد المسرح المرعى أو الأسر الريفية التي في أعقاب الحرب كانت مصدرًا لعدد من الشركات اللامركزية، وهكذا دخل جابرييل مونيه في المهنة بناء وطني لفن الدراما للشباب والرياضة بالقرب من أنينسي:

لم أكن اتخيل إذن أن أكون محترف للمهنة لم أرغب حتى في ذلك – سعيد تمامًا على الممارسة تحت الأشجار في مسرح بأيدي فارغة لم يكن في حسبانه غير شهوده المباشرين: مواطنو المدينة.

جبرييل مدنية "أتذكر" لامركزية المسرح 1945- 1958 كراسة AN&AT رقم 5 1992 ص166.

الاستفادة من دعم مستشاري الشباب والرياضة، وبعون وزير الثقافة الذي يحاول رفع مستوى إنتاجهم، يشار إليه أحيانًا بالتدخل في إطار العروض المحترفة مثل بينالي "فور دي برون" أو ملتقي بيوجيولا الذي نظمه روبان رونوسسي في هوت كورس، فرق الهواة تستطيع تنفيذ إنتاج له قيمة والقيام بنشاط في مجال الرسوم المتحركة من خلال الاتصالات دون الهياكل المحترفة في جميع أنحاء البلاد، وهي تنظم كل عام ما يقرب من خمسة عشر ألف إعلان يراه مليونان من المشاهدين، وهو أبعد ما يكون إهمالاً- لقاءات وطنية (لوماسك دور) القناع الذهبي، ودولية (مهرجان السنوات الأربع في موسكو) تسمح بتحديد الفرق الأكثر إبداعًا وإظهار الفجوة التي تفرق بين أفضل الهواة والمحترفين.

المسارح الجامعية:

وريثة تقليد يعود إلى العصور الوسطى، المسارح الجامعية لعبت في الماضي دورًا في الحياة الثقافية. نشأت على امتداد دراساتها على يدي مثقفين شباب، هذه الفرق كانت سريعة الزوال بحكم التعريف في السنوات التي سبقت الحرب، العروض المعادة التي أهملت الشركات المحترفة، التراجيديا القديمة التي أعيد اكتشافها من قبل فريق السوريون الأثري عن طريق رولان بارت، الأسرار المقدسة التي قدمت من خلال يتيوفيليان لجوستاف كوهين، "المقدس الذاتي" التي عرضت في أسبانيا على مسرح البركة لفيديريكو جارسيا لوركا. في الستينيات، الهياكل داخل الاتحاد الوطني (FNTV) المسارح الجامعية تضاعفت تمشيًا مع اللامركزية وأصبحت أماكن للتجريب، كثير من المخرجين بدأوا فيها أولى تجاربهم، كذلك باتريس شيرو، جان- بيير فانسان أو جاك ينشيه متحررة من أي حاجة للربح، مؤكدة استقلالها من أي مؤسسة، فإنها تخوض أبحاثًا رسمية مستوحاة أحيانًا من آرنو وأحيانًا أخرى من برشت، لقد وفرت قراءات لنصوص جديدة ومارست أشكال مختلفة من الإنتاج – البديل – مثل الإبداع الجماعي من عام 1968 أعلنت مهنتها المتمردة والمدمرة لأشكال المسارح المحاربة في أمريكا اللاتينية أو مجموعات "أجي بروب" استردت منذ عام 1981 عن طريق الشركات الشابة المحترفة التي غالبًا ما تكون منفذًا (مسرح أولوكان، جروينيه دي بورجوني) قليلاً من خلال مدخل الدراسات المسرحية بالجامعة، التي تحولها إلى حلقات تجريب دون نهاية مهنية، المسارح الجامعية فقدت خصوصيتها فلم تعد ثمرة من مسرح الهواة.

المهرجانات

تضخم المهرجانات:

المهرجانات أحداث عرضية ترجع لتاريخ محدد تحاول العثور على طابع استثنائي لعروض الماضي، متعددة التخصصات أحيانًا مثل مهرجان الخريف الذي يجمع عروض مسرحية وموسيقية ورافضة وأحيانًا متخصصة في نوع ما مثل مهرجان العرائس (شارل فيل ميزيير) أو مهرجان مسرح الشارع لأوريلاك، فهي كثيرة بحيث تفقد أحيانًا المعنى الضمني للمهرجان الذي ينطبق على الوصف الاحتفالي بعضها مشهور (آفينيون أو إيدمبورج) وتتطلب تنظيمًا وتمويلاً كبيرًا. مهرجانات أخرى أكثر تواضعًا ويقتصر على استخدام التراث المعماري لأغراض ثقافية، موقع خلاب أو بعض الجدران القديمة تخدم أهدافًا موضوعية جميعها تستقبل حينئذ جمهورًا عريضًا تقدم له فرصة الاكتشاف، في نفس المكان وخلال وقت قصير، لعدد كبير من العروض الجديدة وكذلك مقارنتها بالتجارب الفنية الأكثر تنوعًا.

أصل أي مهرجان وجود خليفة دائمًا اقتصادية و/ أو سياسية. سواء كان ذلك مشروعًا لأحد المبدعين أو لأحد الهواة الانتقائيين أو لإدارة ناشط في جمعية ثقافية، إن تنفيذه يتطلب التزامًا ماليًا من جانب بلدية و/ أو مجلس عمومي.

تدني السياحة والتجارة يؤدي خصوصًا لموقع راسخ دائمًا ما تهتم الدولة قليلاً بمساعدة هذا النوع من الاحتفالات خصوصًا أنه من النادر أن ينتج مهرجان ما العروض التي يعرضها ومع ذلك أمام نجاح هذه الاحتفالات فإن الوضع يتغير، وزارة الثقافة تعزز عندئذ الاعتمادات – المتفاوتة حسب المناطق – فيما يتعلق بالمهرجانات. وهكذا بأن نصيب المدينة في ميزانية مهرجان آفينيون كانت لمرة واحدة 65%، ولكنها انخفضت إلى 15% عام 1998، المهرجانات تضاعفت أكثر وأكثر على كامل الأرض، جميعها أنواع مختلطة، ويصل عددها حاليًا إلى أكثر من 800 "معالم زائلة منارات متقطعة تهز القلوب وتملؤنا بالعاطفة" كتب يا شعر الغنائي كلود فرانسيون في جريدة لوموند الإفراط في وقت محدد يميل لتعويض ركود طفيف في الحضور العادي للمسارح.

مهرجان آفينيون:

أنشأه جان فيلار عام 1947 بناء على اقتراح تاجر اللوحات كريستيان زرفو ("ذات مرة رجل ومدينةن التقيا، وقعا في الحب، تزوجا، ورزقا بطفل اسمه مهرجان") مهرجان آفينيون هو أكثر الأحداث المسرحية المرموقة في الهواء الطلق، كما في الأصل "أسبوع فن درامي" بسيط، يقدم إذن ثلاثة عروض في ثلاثة أماكن مختلفة ذات منظر خلاب التظاهرة لم تتأخر في جذب عدد كبير من الجمهور مأخوذًا بالعروض السخية والخالية من الافتعال ومقدمة في ليلة مرصعة بالنجوم في الإقليم فيما بين 1950 و1966 تطور المهرجان انتشر على امتداد أسابيع كثيرة منظمة حول إبداعات قدمتها فرقة TNP في ساحة قصر الباباوات قبل نقلها إلى باريس في الموسم التالي. اجتماعات في بستان أوربان تسمح للمشاهدين والممثلين بالتحاور وتوسيع نطاق التفكير في التنمية الثقافية من عام 1966 أعيد تنظيم المهرجان فرق أخرى غير TNP دعيت: فرقة روجيه بلانشون وفرقة جورج لافللي أماكن جديدة استخدمت: أديرة الكارم وسيلتين، مصلى التائبين البيض انفتح المهرجان على الرقص مع موريس بيجار وعلى السينما مع جان- لوك جودار. الاحتجاج الذي وقع عام 1968 وفيه خرج فيلار مضارًا أعلن عن يوتوبيا عمل توافقي واحتفالي في قلب نظام رأسمالي المهرجان توجه عندئذ توجهًا جديدًا، بعد وفاة فيلار عام 1971، سار المهرجان بتوجيهات متتابعة لبول بيبو وآلان كروميك، ثم برنار فيفر دارسييه، كمسار إجباري للممثلين الأوروبيين الكبار بالتناوب، آريان موتوشيكن، جورج لافودون، أنطوان فيتناس، بينابوش، ماسياس لانجوف، دادوس كانتوز، بيتربورك، جذبوا جمهورًا أكثر وأكثر. "عروض ترفيهية" مثل ماهابارانا لبيتر بروك (1985) أو الحذاء الساتان عام 1987 في نسخته الكاملة لأنطوان فيتاس، دمجت مع إنتاج أكثر مخاطرة: سيفيد ليللي عام 1983، الخادمة لأوليفيية بي عام 1995.

في الوقت الحالي، شركات فرنسية كثيرة وخارجية قدمت حوالي خمسين عرضًا في 12 موقعًا، ومصلى وأديرة وصالات رياضية بالنسبة لمديرة برنار فيطرداسييه، توجه المهرجان هو خدمة الموعد السنوي الكبير للمسرح الدولي:

المهرجان يهدف إلى: النصف فرنسي والنصف دولي، وهذا النصف الثاني يتضمن جزءًا أوروبيًا – مع تصور – "أوروبا الكبرى" لا خلاف بين الشرق والغرب – وجزء غير أوروبي.

برنار فافردا سييه، أفينيون الخاصة رقم 28، يوليو 1999.

مثل مهرجان فرانج (فرونج) بايدمبورج، الذي يرتاده حوالي 1500 مشاهد، حيث تجتمع شركات أكثر وأكثر على هامش المهرجان حيث تقدم برنامجًا انتقائيًا (أكثر من 500 عرضًا عام 1999) وتحاول الاستمتاع بوجود جمهور عريض يقظ. وفقًا لجغرافيا متفاوتة إلى حد بعيد" (جيل كوستاز) سواء في قاعات مريحة ومعروفة أو في اماكن محلية، جراجات، مستودعات أو ساحات مستأجرة بالوقت وبالجائزة الذهبية، فإن المهرجان يتضمن وفقًا للمسئول آلان ليونار "فترينة عرض للمسرح الفرنسي" إنه مرآة تجذب فرقًا تبحث عن التعارف وكذلك الممثلين المؤكدين بالعفل، يستعيرون على أمل إعادة تقييمهم عن طريق واضعي البرامج ومديري المهرجانات أو المسارح والمنتجين.

حتى إذا ظل غريبًا عن مسيرة الإبداع هذه، فإن المهرجان لا يعاني من وفرة العروض الموروثة، لأن التكامل المهرجان واضح تمامًا.

3-اقتصاديات الإنتاج المسرحي

المسرح والنقود:

طالما كان المسرح أوروبيًا خالصًا من خلال الاحتفالات والاحتفاليات الجماعية، لتسجيل الأوقات الصعبة في الحياة من خلال جماعة دينية أو مدنية، ثم طوال الوقت المحصور فيه في دوائر خاصة، ينعش في أيام سعده الدروس الملكية أو المساهمة في الحياة الفكرية للكليات، فهو لا يزال يعاني فجوات اقتصادية. إنه في منتصف القرن السادس عشر بدأ في التمييز ودخل لا إنعكاسًا في عصر التجارة (...) لعبة من المنح والطلب تستقر وتتطور من الآن فصاعدًا تقر بنجاحات تقل دخلاً وفشل مدمر: من الآن فصاعدًا سيتمكن تاريخ المسرح من التشفير من خلال سجلات حسابات من حيث التكاليف والأرباح...

روبير أبو راشد، المسرح والأمير. ص87

المسرح يكلف غالبًا، إنها حقيقة واضحة. حقيقة العرض الحي تبين أنه ينطوي وجود كائنات من لحم وشحم لا يسمح له الكسب من الاستنساخ أو إعادة الإنةتاج مثلما تستخدم أشكال أخرى من العروض مثل السينما والتليفزيون التكلفة ترتفع بشكل باهظ أو تظل متراجعة نسبيًا، إنه أمر لا مفر منه. من خلال تمر العلاقة القائمة إجباريًا بين كل منتج فني والمجتمع.

تكلفة عرض ما:

تكلفة العرض الإجمالية تتضمن نوعية من النفقات: تركيب وتشغيل - الثانية متوازية مبدئيًا من الإيرادات اليومية، لكن الاستثمارات التي مكنت من التحضير ليست منخفضة إلا تدريجيًا. هذه النفقات الأخيرة تنقسم بشكل غير متساو بين عدة مناصب رواتب الفنانين والمبدعين. لكن أيضًا بين الموظفين والإداريين، مع الرسوم الاجتماعية ذات الصلة، شراء المواد اللازمة للديكورات، والملابس، والإكسسوارات، رسوم إيجار الأستديو لتسجيل الصوت، رسوم الاتصالات: أفيشات، منشورات، نشرات... مصروفات التشغيل كالآتي: رسوم إدارية لمعرفة حقوق التأليف المحسوبة على الإيرادات، ضرائب ورسوم مختلفة، تأمينات: تكاليف الجولات (انتقالات، نفقات) عندما يستدعي العمل للسفر: تكلفة استئجار مكان،

وعندما لا يكون العرض مقدمًا في إطار مؤسسي، أو تكلفة محددة لتشغيل المسرح (موظفون، إيجار، كهرباء) التي هي في المسرح الخاص محملة على الإنتاج التزام فريق من الممثلين يتضمن الضرورة الأولى ونجاح مشروع إلى حد كبير. جمع ما يكفي من المؤدين المؤهلين وتلبية متطلبات كل دور ينطوي على استثمارات مالية ضخمة، منذ الاختفاء الفعلي للشركات الدائمة التي ربطت شخصيتها الفنية بالمرسم، فإن الممثلين "المتقطعين" لا يشتركون إلا لفترات محدودة، وهو يكلف أقل بطبيعة الحال. ويجب أن يدفع لهم أيضًا بشكل جيد مقابل التدريبات ارتفاع ثمن الطوابع مسألة تفاوضية بين الممثل أو وكيله والإنتاج.

وليس من الممكن تقدير متوسط تكلفة الموظفين الفنيين. بعض النجمات لديهم متطلبات كثيرة، وممثلين آخرين أقل جشعًا. على أي حال الرواتب مع الأحمال الثقيلة لها النصيب الأكبر من النفقات. ما يفسر لماذا يتم في كثير من الأحيان حساب وقت التدريبات بالضبط.

وضع ميزانية مشروع ما:

إبداع عرض النظر في حجم النفقات المطلوبة، مع توفير الوسائل المتاحة لتنفيذه، وبدلاً من تحميلها على أحلامه، عليه إذن يمتثل لقوانين الواقع القاسية. وضع الميزانية المسبق لا يخلو من صرير الأسنان. أيًا كان الفضاء أو الهيكل متى يعمل المشروع، فإن المشاكل الاقتصادية تظل دائمًا غريبة هي نفسها. إنها تفتقر في كل مرة إلى شيء ما بسيط للحفاظ على شيء كما يراد له. ما هو صحيح بالنسبة لشركة صغيرة مدعومة على نحو رديء هو أيضًا كذلك بالنسبة لعرض يقدمه باتريس شيرو.

مدير البرنامج يحدد توزيع النفقات، ومنذ ما يسمى تكلفة المكان، يضع ميزانيته في ضوء إنتاجات أخرى في الموسم إذا كان الأمر يتعلق بهيكل مؤسسي، أو تحديد سعر العرض إذا كان مقدرًا له التجول. بعض العروض تتكلف أكثر من غيرها ومع ذلك يكون عائدها أقل. المعايير المالية ليست وحدها في حاجة إلى أن تؤخذ في الاعتبار. ونتساءل إذا كان العرض سوف يحقق للشركة قدرًا أكبر من الاعتراف داخل المهنة: إذا سمح لمبدعيه بالوصول إلى قنوات عرض جديدة. حتى لو أن دوره أصبح أكثر تحديدًا، المال ليس كل شيء.

عقود الإنتاج

كل مشروع في حاجة إلى رأسمال للبداية. إذ إنه باستثناء عائد الاشتراكات التي توفر سيولة مسبقة، رأس المال هذا يظل نقي دائمًا. معظم الوقت، الوسائل التي لا غنى عنها، سواء المفترضة من البنوك أو من المنتجين المشاركين تكلفها التزامات مؤسسية مثل الإعانات بموجب اتفاقات مسبقة بين الدولة والمناطق والشركات. تتطلب ضمانات، البنوك التي تعتقد أحيانًا أنها قادرة على التدخل باسم الربحية في مشروعات البرنامج. إنها تحاول أن تجنبها وترفض تمويل الذين يبدون لها غير قادرين على جلب المال بما يكفي. وبالمثل، وزارة الثقافة يمكنها أن توافق تمامًا على مواجهة هذا العجز لمثل CDN وترفض الأخذ في الاعتبار ديون شركة أخرى. هذه الأشكال من الرقابة غير المباشرة تذكرنا بالحدود التي تندرج ضمن حرية الإبداع.

بغض النظر عن المساعدات التي توفرها السلطات العامة والموارد التي تجلبها العروض في المكان الذي تديره، فإن المديرين يفرضون أيضًا وسائل أخرى لتحقيق توازن في ميزانية العرض، ويمكنهم تمرير عقود بيع إنتاج مشترك أو إنجاز مشترك.

عقود البيع:

إذاً، من وجهة نظر قانونية، لم يكن المصطلح غير مناسب، فإن عقد البيع يعرف بأنه: "اتفاق يتعهد بموجبه الأول بتقديم شيء ما وعلى الآخر بالدفع له". كلمة البيع استخدمت في مساحة بحيث يدفع مبلغ مقطوع من قبل المنتج: العرض المقدم والمصحوب ببطاقات فنية ضرورية للنشر وإدارة العرض تكون مباعة. "مفاتيح في الأيدي"، كما يقال في المهنة ومنظم الإيرادات ويقال بشكل آخر عن مسئول المكان "في تشغيل النظام"، إنه هو الذي يتحمل كافة المخاطر المالية، لكنه يعفى من جميع الإيرادات هذا النوع من العقود يستخدم خاصة في الجولات.

عقود التنفيذ المشترك:

هنا، المنتج والمنظم مجبران بالتبادل على: تجميع موارد القاعة الممونة، "مكان العرض والتركيب والتشغيل" بينما المنتج يتحمل عرضًا كاملاً، لكن بخلاف ما يحدث في عقد بيع، يتفقان على تقاسم المخاطر والمسئولية المشتركة لبعض النفقات مثل النشر والضرائب أو حقوق التأليف. تفسيم الموارد يحسب من ثمن المقاعد، وهو ما يشكل المصطلح المادي للعقد ويختلف من تنفيذ مشترك إلى آخر. مبلغ صغير من الضمان يسمح عندئذ للمنتج بالهروب من خطر فقدان العملية ويجعل المنظم يتعهد بنفس الطريقة عند توقيع عقد بيع.

عقود الإنتاج المشترك:

بهذا النوع من العقود كثير من المنتجين CDN شركات مستقلة الخ، تجمع مواردها المالية لتمويل تركيب وتشغيل العرض. الأمر يتعلق أساسًا "بتجميع مؤقت للمشروعات" تتعهد بتقسيم المخاطر والمسئولية لعرض ما. النتائج، ربح أو خسارة، تقسم بين الطرفين بما يتناسب مع مساهمتهما.

هذا النمط غالبًا ما يتم تحويله لتبادل الالتزامات الفنية وتقاسم المسئوليات بين الشركات وهي ميزة رئيسية، ما يسمح خصوصًا بتشكيل شبكات صرف ثابتة نسبيًا بين هياكل على نفس المستوى تمارس فيما بينها "إحالة الصعود" وهي تساعد في الواقع في حفر الهوة التي تفصل الشركات الأقل حظًا والمسارح المجهزة أفضل.

الاقتصادي والفني

من الشارع والمتكرر مواجهة المبدعين والإداريين، المخرجون يشكون من الإحباط في مشروعاتهم من الحالمين وهم الإداريين. مدركون أنهم دائمًا مضطرين في كثير من الأحيان لتنقيم التطلع إلى أسفل بكثير من الجنون، هؤلاء يعيشون واقعهم سيئًا، يشعرون بأنهم غير محبوبين من المبدعين. في الواقع، هو مخطط تبسيطي ليس له ما يبرره، وحتى لو في بعض الأحيان لا تزال هناك بعض التوترات، فإنه العلاقات بين ما هو اقتصادي وما هو فني تمثل بالكامل وجهًا آخر، المصروفات المرتبطة بإنتاج عرض تطرح المشاكل التي يجب حلها في وقت واحد على المستوى الاقتصادي وعلى المستوى الفني. وفضلاً عن إدارة الإنتاج المسرحي لا يمكن تجاهل متطلبات العرض. (بريتانيكوس مسرحية تتطلب دائمًا وجود سبعة ممثلين، زواج فيجارو ليس أقل من خمسة عشر ممثلاً) وكذلك تميز الفنانين الملتزمين مثل نوعية الديكورات، والملابس والإنجاز الكلي، كل هذا يتوقف على كتلة الميزانية. إذا كانت هذه الكتلة وظيفة خاصة بالضرورات الفنية، فإن تبادل الثقة لا يكون أقل حقيقة. جمال إبداع يعتمد في النهاية على الطرق التي تقدم له.

المشروع الفني:

تكلفة المشروع ترتبط بالفضاء الذي يستخدم مع الوسائل الخاصة التي يحتاجها كل مشروع يسجل بمنظور ثلاثي: هو في المقام الأول مؤسسي وبالتالي يخضع لضرورات تحدد موقعه في المشهد الثقافي. القيود المفروضة في كراسة المواصفات لمثل CDN هي أقل مرونة من شركة مستقلة. المسرح الوطني مقيد بإعادة العروض والهيبة لا تسمح له بالعمل كفرقة هواة. التخطيط لإنشاء مهرجان دولي يفرض متطلبات تتميز بالأصالة والامتياز. التكاليف تحدد مباشرة.

المشروع يستجيب أيضًا لسياسة ثقافية تتعلق بخيارات فنية تتحدد من قبل من أو أولئك الذين يقمون بتنفيذه. من خلال هذه الخيارات تتأكد الهوية الثقافية المروج لها. ويمكن أن تشير إلى اعتبارات مختلفة: مسرح تجريبي سيحدد تخصيص موسم لاستكشاف العلاقات بين المسرح والموسيقى، CDN سيقرر عرض عدد معين من النصوص الكلاسيكية الكبرى بإخراج جريء. محدد في موضوعه كما في شكله باختيارات أكثر أو أقل تفرضها هياكل الإنتاج، كل عرض يصبح جزءًا من خط توجيهي يعبر عن الالتزام الفني و/ أو السياسي لمؤلفه. مرة أخرى، تأثيرات الميزانيات تختلف حسب الإطار الذي يحدده المشروع.

المشروع في النهاية، محدد ويخص مسرحية محددة مع احتياجاته الخاصة. اختيار "الصوت البشري" لكوكتو وبولانك في النسخة المصحوبة بالبيانو لا تفرض نفس المواد المادية والإنسانية أكثر من تقديم نفس العمل مصحوبًا بالأوركسترا وبالمثل فإن قرار عرض "دون جوان" مسرحية يقدمها سبعة عشر ممثلاً، فضلاً عن الملابس والديكورات المتعددة والآلات، له متطلبات اقتصادية أخرى، غير مشروع تقديم "يجب أن يفتح باب أو يغلق" باثنين من الممثلين في مكان للبروفة (التدريب) مهيء.

العناصر التي بيناها لا يمكن فصلها عن السياق الاقتصادي الذي تعمل فيه، في جميع الحالات كانوا يشركون الجمهور فعليًا في التمثيل الذي يستهدفه المشروع. سواء من خلال المهام الموكلة أو ببساطة بسبب موقعه الخاص، فإن هيكل الإنتاج يتوجه على الإطلاق إلى جمهور معين. جمهور مدينة متوسطة الأهمية يقدم فيها مسرح وطني ليست مماثلة لحاضره حيث عروض كثيرة تتنافس كل مساء. سكان قرية ليست بها غير فرقة محلية من الهواة، ليست لهم مطالب الجمهور الباريسي. مهرجان آفينيون الذي تقدم فيه أربعة أو خمسة عروض يوميًا لا يملك نفس توقعات من يذهب إلى المسرح إلا ثلاث مرات في الموسم. إجمالي الإيرادات هو وظيفة الجمهور المتوقع، أي مشروع لا يستطيع أن يتجاهل حقيقة هذا الجمهور. نتيجة أخرى لما سبق هي أن كل مشروع ينبغي أن يأخذ في الاعتبار الذاكرة الجماعية للمساحة المحددة له. فيما يتعلق بـ CDN، بقاعة تجريبية من ماية مقعد، أو بمسرح وطني، كل عرض مقترح يسجل في اكتتاب عام مع جمهوره الخاص. وجوده مشروط جزئيًا بالمغامرة الفنية التي ترتبط بالفضاء الذي يوجد فيه. العروض السابقة لنفس المخرج وشهرة مؤلف ما أو سمعة مؤلف، كل هذا يصب في صالح الجمهور، لا يمكن للمدير أن يتجاهل عرض سابق تم تقديره،

مثل آخر تم تكديره. دون أن يكون ملزمًا بهذا النوع من الخواطر، فإن البرمجة تضع ذلك في الاعتبار، وبصفة خاصة ما يتصل بطرق التنفيذ، نادرة هي المسارح التي تتكبد تكاليف كثيرة على مسرحية صعبة، في حين تلبية احتياجات معلمين يستنفذون جمهورًا أسيرًا، فإن اختيار عمل كلاسيكي يضمن دخلاً جيدًا. الدخل يعتمد أيضًا في أحيان كثيرة على عنصر الصدفة. بعد وفاة أوجين يونسكو عام 1994، أمتلأ المسرح في ذلك اليوم وحقق قاعة كاملة العدد مع مسرحية "الدرس" مسئول جيد لا ينقص الأخذ في الاعتبار كل هذه العناصر التي التي من الصعب تقديرها عندما يعرف كيف تسمح الوسائل للمبدع أن ينفذ مشروعه.

قانون بومول:

درس عام 1966 تمويل عرض حي، الاقتصادي الأمريكي ويليام بومول أظهر أسلوب الإنتاج المسرحي: في حين أن الإنتاج الصناعي يتميز فيه "القطاع المتطور" بمكاسب كبيرة للإنتاجية تسمح بزيادة الأجور بناء على ذلك، المسرح هو نفسه، قطاعات التصنيع لا تستطيع بالكاد أن تعوض عن طريق زيادة الإنتاجية. مستخدم عمل يدوي غير قابل للإنضغاط حيث يجب مع ذلك زيادة الرواتب مثل المهن الأخرى، فالمسرح لا يحصل على الأرباح المالية من التقدم التكنولوجي. استخدام ميكروفون أو فيديو بدلاً من ممثل نادرًا ما يقنع، حتى أننا لا نستطيع الحد من عدد الفنانين في رباعي كونشرتو، كما أن توزيع مسرحية غير محسوس كيف يمكن حذف أشخاص دون تشويه معنى العمل؟ المسرح يقع تحت تأثير معضلة: نشاط عفا عليه الزمن، إذا لم يشأ أن يختفي نهائيًا أو حتى عرض مقاعد بأسعار ليست في متناول الكثيرين وهو ما ينتهي إليه أحيانًا المسرح الخاص، معلنًا ذلك على عدد كبير من جمهوره الكامن: أو مخاطبة الدولة الراعية (رعاية الآداب والفنون والعلوم) ويدخل إذن في منطق المنح.

الإعانات الضارة:

الجري وراء الإعانات لا يخلو من تأثير على الإنتاج، يفرض على المبدعين واحدًا تلو الآخر التسلق الهرمي حيث يسمح الصعود بالتعرف. منظمة المسرح تعتمد كما رأينا على شبكات الإنتاج في جميع أنحاء البلاد. رعاية الآداب والفنون والعلوم (الراعي) لا يستطيع بالكاد أن يغطي سوى الشركات التي تدعي الربح بحكم هيبتها، أسهم المساعدة. هذا النوع من الدعم يذهب إذن عمومًا إلى هياكل تحصل بالفعل على إعانات كبيرة يستند التمويل العام على تخفيض قيمة معايير الجولة التي توفرها لجان الخبراء. صحفيون وأكاديميون وشخصيات ثقافية أو قادمون من مؤسسات فنية، هؤلاء "الخبراء" في مهمة لتحديد، فيما وراء المصالح المتعارضة للتجمعات الإقليمية والمعايير المشتركة لتقديم الإعانات. حسن النية المتوفر لديهم ليست متوسطة، لكن المعايير التي تقوم عليها أحكامهم لا تقدم الإنسياق وراء بعض الجماليات حتى عندما لا يتعلق الأمر ببساطة بتفضيل "عمل المعرفة" على "معرفة العمل" فإن الإغراء يحدث إذن، عند الشركات المرشحة للإعانة، لا أقل من أن تتقدم للأوصياء الفنيين المحددين. إنها إذن محكومة باستراتيجيات من الإغراء لا تتجه نحو الجمهور ولكن نحو البعض الذين يعتمدون على القرارات الاقتصادية. ومن هنا الفجوة بين بعض العروض التي تحمل الجمهور الأخير وغيرها الذي ترك بدون وسائل غير جاذبة لجمهور كبير.

إذا كانت المؤسسة الرأسية لدعم الأعمال الثقافية التي أنشأتها وزارة الثقافة تسمح للمستثمرين مواجهة بعض الصعوبات الهيكلية، إنها تسلط الضوء للأسف على "مرض التكلفة" تمتع بمستوى معين من الدعم، بحيث لا يجب أن تقل تكلفة الحد الأدنى للديكورات والأزياء والإكسسورات وذلك يعرض إذن للمخاطر فيما يتعلق بتقليص المساعدات للموسم التالي. وهذا ما يفسر لماذا بعض الإنتاج يعطي إنطباعًا مؤسفًا من الترف الذي لا مبرر له، منطق سخيف هو الذي يتحكم في الإنتاج المدعم.

أخيراً، تأتي هذه الموارد من خارج منظمة العمل التي تتحول تدريجيًا مع ظروف الإبداع ذاتها. من طريقة حرفية تعطي الأولوية للمشروع الفني، تنتقل رويدًا رويدًا إلى منظمة تقوم على نظام ربحي تصبح المردودية التجارية حاسمة. الورشة المسرحية تخاطر هكذا بفقدان روحها، وتتحول إلى مصنع لإنتاج عرض، مع عمل محدد حيث كل جسد مهني يجب أن يتأكد من كفاءته الاقتصادية أكثر من كفاءته الفنية.

ننتقل الآن إلى دراسات لتقييم السوق والتطوير والمبادرات الممكنة في المجال الثقافي أو لتحسين عمليات مراجعة الحسابات لتحليل الفشل، أنهم يبعدن "أحداثًا" هي مفاتيح في يدي سلطات محلية أو مؤسسات، تهيء "استراتيجيات الاتصال" للحديث والإغراء، وتنظم صالونات تجارية للمشترين المحتملين أو للعروض، الجميع يقدم سمتًا للهندسة الثقافية.

روبير أبو راشد، المسرح والأمير ص101

هذا الموقف جعل بعض المنظرين، مثل دونيس جينون يتساءلون إذا كان المسرح في الوقت ضرورة:

جهازنا المسرحي على حافة الضعف، رغم قدرة الطاقات التي تلمع فيه. يجب تغيير الأرض، وإعادة هيكلة الصرح بأكلمه، والتفكير في نفقات جديدة، وهو ما تسميه "المسرح" (...) غير متجانس ويتقبل ممارسات وحياة تفوقه. هذا التحدي يستطيع وحده أن يجيب على حاجة المسرح.

دونيس جينون، المسرح هل هو ضروري؟

باريس، سيرسيه، 1997

ثالثاً :الكاتب المسرحي

1- وضع الكاتب:

المفضل الآن عن الدراماتورجي إذ أن الدلالات ذات طابع تقني أكثر، وعن الشاعر الدرامي الذي عاش، فإن مصطلح الكاتب الدرامي يعني الارتباط الأول بسلسلة الإنتاج المسرحي. مشهور أو مجهول، هاو أو محترف، واحد أو جمع، إنه الكاتب الذي يوفر نقطة إنطلاق العرض.

سيد المسرح، هو الكاتب. كل التروس الأخرى ليست إلا وظيفة لهذه القوة الإبداعية.

شارل دولان، إنها الآلهة التي

نحتاج إليها، ص39

تذكرة تاريخية

الكاتب في العصر الكلاسيكي:

نادرًا ما تعبر مهنة، عمل الكاتب الدرامي كان دائمًا مستوعبًا لترفيه جدير بالتقدير أو لحرفية تجني فائدة أخرى غير المجد. الكاتب الدرامي الأغزر إنتاجًا في القرن الخامس عشر، هو روبير جارينيه، القاضي. مونكريستيان، اقتصادي، جوريل، موسيقى ومهندس معماري وشاعر أكثر منه كاتب مسرحي. باستثناء قائد الفرقة مثل شكسبير، يظل الكاتب هاو.

في نهاية القرن السادس عشر، غالبًا ما يكون منتجًا لنصوص، مرتبطًا بعقد مع فرقة مسرحية لتوفير النصوص عند الطلب حيث يمتلك الممثلون امتياز العرض والنشر. في سلسلة الإنتاج، هو بعيد عن أن يكون الأكثر أجرًا. المبلغ المقطوع المحدد له يظل ضئيلاً مقارنة بمبالغ مخصصة للممثلين ومستقلاً عن النجاح الذي يصادف النص. فليس له حق على إبداعه، ولا حتى نشره. النشر لا يمثل إلا فائدة أخلاقية دون مصلحة مادية، فهو يؤكد فقط أبوة العمل ويضمن سمعة مؤلفة، وذلك لأن نشره يقع في الحيازة العامة ويمكن أن يؤدي عن طريق أي شركة دون أن يحصل المؤلف على أي فائدة. فالناشر يحتفظ بجميع حقوق إعادة النشر دوريًا. هاري لم لفرقة بيلروز،

ثم لفرقة فيليبه، وقد فعل ذلك في وقت متأخر. مرتبطًا كشاعر بفندق بورجوني، نشر روترو خمسة فقط من نصوصه الخمسة وثلاثين. لضمان الموارد والاحترام، على الكاتب الدرامي أن يراعي حماية الآداب والفنون. ميريه مؤلف صوفونيسب يحظى بدعم دوق مونمورتي، تريستان ليرميت في حماية جاستون دورليون، روترو يحظى بدعم ريشليو، مثل كورني الذي أهدى هوراس للكردينال.

منذ 1650 بدأ الوضع الاجتماعي للكاتب يتطور. "الكتاب يجب أن ينظر إليهم كآلهة حارسة للمسرح. بدونهم فإن المسرح يسقط مع كل أشكاله وآلياته، إذا لم تستطع إشعاره الجميلة ومواقفة العظيمة أن تدغدغ آذان المستمع"، كما يقول صمويل شابوزو (1625-1701) وهو نفسه كاتب واثقون من أهميتهم وقيمتهم – "أعرف ما قيمتي، وأصدق ما يقال لي" هذا ما يعلنه كررني في "الاعتذار لأرسطو" – كتاب العصر الكلاسيكي يناضلون من أجل الاعتراف بحقوقهم. كل شيء يحدث كما لو أن الظروف الاجتماعية والسياسية الجديدة التي تحدد الملكية المطلقة تؤثر على وضعهم. كما هو الحال مع تركيز السلطة في يدي رجل واحد، فإن عالم الخيال معترف به في السيادة، إن الكاتب المسرحي هو الذي يكتشف حرفية الإبداع الأساسية.

في هذا النظام السياسي، وفي قمة هرم السلطة وحده الملك هو الذي يبتكر ويحدد ويقرر الكاتب الذي يحمي وهو ملك الخيال، يقلده. ويكتشف أنه أيضًا فقط لخدمة ملكيه، يستطيع أن يبدع (...) كما يقرر الملك، الكاتب يبتكر (...) هذا الابتكار ليس بطبيعة الحال على ذوق الكنيسة حيث إكرامها للمسرح المقاومة أو العداء بطريقة تظل قاسية. الملك الحقيقي يمنح ملك المسرح سلطات جديدة تبدو من حيث الخيال مغتصبة حتى سلطات الله.

كوليت وجاك شيرير، المسرح في فرنسا

باريس، أرمون كولان، 1992

في "مجتمع العرض" (مارك فومارولي) الذي تأسس إذن، أفاد كتاب المسرح من الحماية. هيبتهم أخذت في الازدياد. كورني منح لقب نبيل. لويس الرابع عشر رعى بابهة الابن اليكرلموليير. أنتخب في الأكاديمية وهو في الرابعة والثلاثين، أصبح راسين مؤرخًا للملك، ثم حصل على مكان الرجل الشريف الطبيعي للبيت. هذا الترقي الاجتماعي صحب بتحسن في الوضع المادي. حتى لو كان وضعه كقاض يضعه في تحرر من العوز ويضمن له استقلاله.

كورني تنبه إلى تقدير عمله ككاتب. وحاول التأكيد على حقه ككاتب درامي. منزعجًا من رؤية مسرحياته المقدمة في مسرح ماريه بعد نشرها تقدم في فندق بورجوني دون الحصول على حقه المادي، فحاول عبثًا التأكيد على حقه في الملكية الأدبية والحصول على وسائل براءات الاختراع التي تحفظ للفرقة الواصية الحق الحصري للاستغلال. وانتهى إلى تثبيت امتياز نصوصه وتطوير أنشطة النشر التي تهتم بالأعمال الدرامية.

في حين أن معظم المعاصرين مازلوا يقبلون مكافأة جزافية (موليير حصل على 968 جنيهًا لمسرحة دون جارسي و1100 لمسرحية المكدرون، كورني حصل على 800 لمسرحية آتتيلا) كينو هو أول من حصل في عام 1653 عن مسرحيته الغرماء نسبة على الدخل. المبدأ انتشر بسرعة في عام 1697 قاعدة طبقت في الكوميدي فرانسيز تنص على أن يحصل مؤلف عمل جديد "على سهمين من ثمانية عشر سهمًا" من الأرباح المحققة بعد دفع الرسوم اليومية للمسرحيات ذات الفصول الخمسة، إثنا عشر للمسرحيات ذات الفصول الثلاثة، ثماني عشر للمسرحيات ذات الفصل الواحد. ويشترط أن "الكاتب يحتفظ بحقوقه حتى يقل الدخل مرتين على التوالي أو ثلاث مرات عمومًا، أقل من 1200 جنيه في الشتاء ومن 800 في الصيف". من غير المتصور أن مسرحية تندرج ضمن القواعد، تهرب من مؤلفها عندما ينخفض إيرادها مرتين "متتاليتين" على أي نحو. دون مبرر يذكر، فإن هذا الشرط أصبح لا يطاق، ففي عام 1757 عندما حذفوا كلمة متتالي، ما ترك حرية أكبر للممثلين في برنامجهم والإعفاءات في الحقيقة من تسوية حقوقهم. إضافة إلى رفض مدير والمسارح الأخذ في الاعتبار – في حساب الإيرادات الاشتراكات المسجلة في السنة، هذه التدابير الظالمة تنتهي إلى جعل الإبداع لا ضرورة له، في عام 1777 تحملت جمعية المؤلفين الدراميين الدفاع عن مصالحهم المادية والأدبية ضد جشع الممثلين. مع الوقت في الحقيقة وضع الكتاب تطور. وأصبحت الكتابة المسرحية مهنة.

احتراف الكاتب الدرامي:

الاحتراف ظهر في القرن الثامن عشر، نتيجة لعدة عوامل مرتبطة بالتوسع الاقتصادي وتطور التنمية، فإن "المسرحة أسرعت" (هنري لاجراف) جذبت جمهورًا متنوعًا أكثر فأكثر ومحبًا للتجديد. تضاعف القاعات والشركات زادت من تضاعف الكتاب. النجاحات المبهرة التي قدمها المسرح أغرت أكثر من كاتب شاب. الوجه الفكري في النهاية، كما ظهر عبر مشروع الأنسيكلوبيديا أو في "الرسائل الفلسفية" لفولتير. الذي يؤكد على "النظر الواجب علينا تجاه رجال الأدب". تقييمًا للذين يكرسون أنفسهم للكتابة والذين يعتبرون أنفسهم استثمارًا لوظيفة مدينة وأخلاقية. حتى لو أن رعاية الآداب والفنون مالت إلى الانخفاض وإذا كان قانون العرض والطلب يجعل النجاح أكثر عشوائية، فإن الرغبة في الكتابة للمسرح تأكل الكبار جدًا مثل المجهولين جدًا. انتصار فولتير المدوي وتتويجه على مسرح الكوميدي فرانسيز بمناسبة تقديم "إيرين" حتى روسسو الذي أدان المسرح في "رسالة إلى داليمبار" شملت مسرحيات كثيرة، واحدة منها فقط "عراف القرية" عرفت النجاح علامة على حيونية الكاتب الدرامي أصبح شخصية هزلية من الكوميديا "التي تنتشر عيوبه ورزائله" وصور على أنه مغرور وغيور وثرثار ومتحزلق ومشاكس وعصبي" (هنري لاجراف).

إذا كان البعض مثل فولتير أو بومارشيه قد حققا ثروة بفتهم، فكثيرون الذين لم يعرفوا إلا الضيق أو حتى الحاجة دمر بالإفلاس القانوني، ماريفو لم يحيا أبدًا في يسر، على الرغم من حماية البومبادور له، كريبيون مات فقيرًا، جويد دي ميرفيل دفع للانتحار من الفقر. بالإضافة إلى أن الرأي العام لم يظهر أبدًا تعاطفه بالنسبة لمن يحصلون على دخلهم من أقلامهم.

كتاب الدراما يتعرضون للحكم مسبقًا "لقبح سمعة المسرح. لأن حالتهم تجعلهم يعيشون في مجموعة مستمر مع المنبوذين الذين هم الممثلين. يعاب عليهم صداقتهم بالممثلين، وارتباطهم بالممثلات. الأكاديمية الفرنسية رحبت بالأكثر شهرة بما لا يخلو من التحفظات أحيانًا العادة استقرت على تقدير الكاتب بعد أول تصفيق، كثيرون يهتمون الكاتب السعيد يظهوره على المسرح في وضع مهين و"تعريض كبرياءه للفجور على المنصات" هنري لإحراف، المسرح في فرنسا 1992 ص305

الكاتب في القرن التاسع عشر:

في القرن التاسع عشر اكتسب الكاتب الدرامي مكانته كمتخصص وكفنان لا جدال حوله. تعزيز خصوصية الكتاب، بتنظيم الثورة لحقوق العرض والنشر، في عام 1791 صوت ميرابو بالدستور للاعتراف بحق المؤلفين في إجازة أو منع أعمالهم وتقديرهم لتحديد شروط هذا الاستغلال في مرسوم موسكو عام 1812 الذي أعاد تنظيم المسرح الفرنسي، حدد نابليون النسب المئوية التي تعدد إلى الكتاب. اقتصاديًا، خرج الكتاب وهم واثقين من الصراع الأصم الذي منذ وقت طويل وضعهم في مواجهة الممثلين. اجتماعيًا وصلوا إلى سمعة طيبة ومكانة انتهت المعركة الرومانتيكية إلى فرضها. المجد وعدوا به. المسرح هو في الواقع أفضل وسيلة للمس جمهور عريض. عندما استحضر فيني من أسماه "الكاتب الكبير" إستشفت تحت الإطناب مكانة القائد الذي سوف يهيمن على الحياة المسرحية طوال القرن التاسع عشر.

يسير الخطوة التي يريدها، يعرف كيف يرمي بذوره إلى عميق كبير وينتظر حتى تنبت في الجمود المخيف إنه سيد نفسه والكثير من الأفئدة التي يجذبها من الشمال إلى الجنوب، كما يحلو له، يمسك بشعب في يده والفكرة المأخوذة عنه تضعه في احترام ذاته وتجده على حماية حياته

ألفريد دي فيني، شاترتون،

آخر ليلة عمل. باريس، جاليمار،

مكتبة لابلبياد 1986 ص732

الكاتب الدرامي يهتم الآن عن كتب يعرض أعماله، عندما لا يمارس، مثل الكسندر دورماس، إدارة مسرح يصبح عمليًا ويضع بنفسه مسرحياته على المسرح، وفقًا لتعبير جديد بدأ يفرض نفسه: لا يتخلف عن أي تدريب، فإن هوجو يعطي تعليمات محددة لمصمم الديكور سيسيري ومصمم الملابس بولونجيه، يفرض عشيقته جوليت دروويه، في مسرحية لوكريس بويحيا، ومسرحية ماري تودور.

الكاتب يصل به الأمر لإعلان سلطة مطلقة، ويعمل لمجده وحده، مثل دوماس وسكريب وفيما بعد لابيش، وعدد كبير من المتعاونين "الزنوج" لمجرد ذكرهم على الأفيش. يصبح هو مفتاح عقد الفن المسرحي ويحتفظ بصورة المبدع المتخصص الذي يوفر بانتظام رائع أعمالاً موحدة: مع انتصار الكوميديا البورجوازية (سكريب، أوجييه، ساردو، دوماس الابن) تسود المسرحية جيدة الصنع حيث الهياكل الدرامية بمعمارها الثابت هي نتائج معرفة الفعل يتملق غير المستنير الشاكل هيمنة الكتاب الكاملة هذه تقتسم الصالح العام والقاعات الباريسية والاستمتاع "بالحماية الدرامية الأكثر تعنتًا" (فرنسيس بروينر) ضد كتاب الدراما الخارجين المبعدين عن المسارح الرسمية، وهذا ما يؤدي إلى تجميد العروض المعارة.

في عام 1887، المسرح الفرنسي كان بالكامل في أيدي مجموعة شهيرة: أوجييه، دوماس، ساردو، كانوا يهيمنون منذ عشرين عامًا على الكوميدي فرانسيز تمامًا أكثر من أي وقت. بيرين كان يقول طواعية "لست في حاجة إلى كتاب جدد، عام لدوماس وعام لسردور، وعام ثالث لأوجييه. وهذا يكفيني" آندرية انطوان، زكرياتي عن المسرح الحر. باريس 1921.

كرد فعل ضد هذا المأزق، المسرح الحر افتتح نهجًا مختلفًا في الكتابة المسرحية. في نفس الوقت هو مؤسس تسلسل جديد حيث يحدد المخرج سلطته، مغامرة انطوان مماثلة لمغامرة صالو الرافضة للرسامين، تنتهي بفرض وجه الكاتب الطليعي والمبتكر الذي يكسر بإدعاءات كاذبة ويصدم، يتميز بتماثل الكتاب المخلصين. تحويل المسرح إلى "مختبر تجريبي أبدع أنطوان أكثر من مائة عمل لشبان غير معروفين مثل كورني وداريان أو بورتو ريش. علاوة على ذلك، التراجع عن التعديلات المستخدمة حتى الآن، في ترجمات تحترم أصولها العميقة ما ينبغي اكتشاف كتاب دراما مجهولين في فرنسا وغير القابلين للتقديم مثل إبش، سترندبرج، تدلستوي أو هوبمان. بتخصيص ظهور الفن الطبيعي، تنشأ علاقة جديدة بين الكاتب الدرامي والمخرج. عصرنا مازال يحمل الأثر. هذه التجربة تشير إلى ظهور الحداثة المسرحية.

مشاكل الكاتب المعاصر.

كتابة على مستوين:

حاليًا، جمعية الكتاب والمحلفين الدراميين (SACD) تضم أكثر من عشرين ألف كاتبًا. وضعهم الآن يبدو واضح المعالم، منذ عام 1957 ميثاق يضمن احترام حقوقهم الأدبية والمادية، ينطبق على جميع أشكال استغلال أعمالهم: مسرح، سينما، أسطوانات، تليفزيون. وضعهم لا يقل تغيرًا والفوارق كبيرة بين نجاح البعض حيث تحقق بعض المسرحيات ألف عرض، وأكبر عدد من الجمهور. قليلون هم من يعيشون حصريًا من أفلامهم. نلتقي بهم خاصة في المسرح الخاص. الذين تعرض أعمالهم على المسارح الخاصة هم دائمًا ما يمارسون مهنة أخرى بالتوازي، ودائمًا ما يكونون في علاقة مع شغفهم. إنهم ممثلون (أيق رينو) وصحفيون (جاك بيير آميت) وأدكاديميون (دانييل لوماهيو ومستشارون أدبيون) (جان جوردوي) البعض مثل ميشيل فينافير الذي شغل منصب تنفيذي في شركة كبرى متعددة الجنسيات، لهم جميعًا مهنة غريبة عن المسرح. منذ التحرير، إنشاء سياسة ثقافية وتنمية قطاع المال سبب فجوة باعدت بين الكتاب التجاريين وكتاب الطليعة. الفجوة واضحة بين الذين عملوا على أنهم يتسلون ويصنعون مسرحًا خاصًا والمعنيين بالتفكير والتجديد، كتاب القطاع العام. هذه المواجهة المؤسفة بين عائلتين من الكتاب خلقت فترة انقطاع في الإنتاج. لدينا إيداعًا على مستووين: البعض ينشغل بإعجاب جمهور يبحث عن الترفيه والبعض الآخر يريد على وجه الخصوص متابعة البحث دون تنازلات، رغم خطر الإزعاج. البعض والبعض الآخر لديهم مفسر بهم الجاذبين، فخروجهم المفضلون ومن النادر بناء الجسور بين العائلتين.

إنه فقط بتجنب كل إجبار على الإعجاب، والترفيه والإنتاج وإنتاجه والإمتثال والنجاح في إطعام أسرته، يستطيع كاتب المسرح أن يأمل في شغل مكانه – الذي في التهميش – ويستطيع أن يبحث عن تحصين دوره – وهو إحداث بعض الإهتزاز أو صدع في النظام القائم ميشيل فانيفير، كتابات عن المسرح باريس، 1982.

فزع مديري المسرح الخاص الذين يترددون في المغامرة على المجهولين يجعل وضع المجددين محتملاً، رغم بعض النجاحات مثل نجاح ياسمينا ريزا (محادثات بعد الدفن، فن) تخاطر في وضع قناع على بؤس الباقي. الوقت مازال بعيدًا حيث بعض الشجعان مثل دوللان وبيتوف ولوفيلييه وبلان أو سيرو خاطروا بتقديم كتاب مجهولين على المسارح الخاصة، أمام قاعات غالبًا ما يكون نصفها خال إنه بفضلها ما اكتشف مجددون مثل سالاكرو ولونورموند ويونسكو وآداموف أو بيكيت.

على الرغم من أن وزارة الثقافة تشجع الإبداع، فمازال من النادر رؤية مسرحية أولى توضع في برنامج مسرح وطني. حتى لو أنها واجهة بين اهتمامات المراكز الدرامية الوطنية، فإن ضرورة إبداع نصوص جديدة تصطدم بالتناقض بين ما هو تجريبي وما يتعلق بالميزانيات: العروض المعادة تستمر في جذب جمهور عريض أكثر من العروض الجديدة، وهكذا فإن ريموند يتميكن يشير إلى أنه في CDNA بجرونوبل الذي يديره جورج لافودون، عرضت مسرحية ريتشارد الثالث أمام عشرين ألف مشاهد وأن مسرحية سيفيد لجان كريستوف بيللي في العام نفسه عرضت أمام ستة آلاف فقط.

كما يبين استطلاع 1993 الذي أجرته مجلة مسرح/ جمهور عام 1993، فإن مفهوم إدارة المسرح المعاصر ثبت أيضًا ودائمًا عزيمة مديري القاعات التي تجمعهم حول "قصص صغيرة أو شبه فكرية" إنها تواجه أيضًا عدم ثقة بعض المخرجين الذين يخشون رؤية تحدي سلطتهم من خلال وجود المكاتب برنارد ماري كوليتس يأسف لذلك:

مخرج يعتقد أنه بطل إذا قدم كاتب من كتاب اليوم وسطعت مسرحيات لشكسبير أو تشيكوف أو ماريفو أو برشت (...) وهذا يعتبر مثل شيء غريب أن يعرض اليوم في ظروف جيدة، بينما هو أقل الأشياء.

برنار- ماري كوليتس، هنجر في الغرب- باريس ص124.

ولكن إذا كان المسرح لا يتحول إلى "مكان لتحرير نفسه من ماضيه، بالتكرار إلى ما لا نهاية، فيما لا ينفذ من التقنية" (روبير أبو راشد) إبداع الأعمال المعاصرة ضرورة. مصنوعة بكثير من الموهبة، لا تستطيع أن تستمر إلى الأبد في تقديم العروض المعادة ذاتها.

تساؤل الكاتب:

بعض الممارسين يصنعون اقتصاد الكاتب. كثير من مسرحيات تادوزكانتور أو بوب ويلسن لم تصدر عن أي دعم كتابي. إنطلاقًا من جور دون كريج، مخرجو المسرح لا يعطون للنص أهمية أكثر أو أقل عن عناصر العرض الآخرى: في رسالة إلى الملكية فيكتوريا (1974) بوب ويلسن استخدم عناصر النمط المتكرر في النص من قبل الشباب "الذين يعانون من التوحد" مثل جزئيات تنفجر في كل الاتجاهات كما لو كانوا في ثلاثة أبعاد في الفضاء" كانتور يعمل على التوتر الذي تتناوله الكتابة مع الفعل المسرحي: "لا تمثل فيتكيفيتش نحن نمثل مع فيتكيفيتش". قادمون من الفنون التشكيلية هؤلاء المبدعون يؤكدون الاستقلال الأصيل للمسرح مقارنة بالأدب. حلم وأحيانًا مهرج، مسرح الصور التي ينتجها ويقدم جزءًا كبيرًا من إنجازات السبعينيات يعمل على "قدرة الكتابة المسرحية المستقلة فيما يتعلق بالنص" (روجيه بلانشون) آخرون مثل أنطوان ڤيتاس يشعرون أنه يمكن "عمل مسرح كل شيء" وعلميًا تجميع النصوص الأكثر تنوعًا لتقديمها عروض تعطي الأولوية للممثل.

أقدم لنفسي مجموع النصوص التي كتبت حتى الآن، أو تكتب في اللحظة التي أتكلم فيها، كنص عملاق كتبته الدنيا كلها، كتبناه جميعًا. الماضي والحاضر ليسا متميزن تمامًا لنا. لا يوجد إذن أي سبب لكي لا يستطيع المسرح أن يستحوز على أجزاء من هذا النص الفريد الذي يكتبه الناس على الدوام.

أنطوان فيتاس، مسرح الأفكار،

باريس، جاليمار، 1991.

فيتاس يستخدم المحضر الرسمي لاجتماع جورج بومبيدو مع مادتي تونج، في لقاء صحفي للسيد سعيد حمادي، عامل جزائري بواسطة طاهر بن جللون أو مقاطع من أجراس بال لأراجون التي استولى عليها الممثلون لكي "يحكون" كاترين من هذه النصوص التي لم تكن مكتوبة للمسرح، قدم فيتاس هكذا مسرح يهرب من التسلسلات الهرمية التقليدية ويطرح مفارقة مشكلة خصوصية الكاتب الدرامي. في أعقاب مايو 68، السائد كان الإبداع الجماعي، في ميثاق اجتماعي حيث أعيد اكتشاف ظاهرة الطقوس وجماعية النشاط المسرحي، بعض الشركات اعترضت على الأسبقية وتفوق النص المكتوب وتعظيم حق كل فرد في التعبير العفوي. الإبداع الجماعي هو في الواقع رفض أيديولوجي لوظيفة الكاتب الدرامي. مسرح الحياة يقدم للمشاهدين طريقة للاتصال أكثر مباشرة من اللغة اللفظية، وإعطاء أولوية للحركة أو الصرخة للعثور على طابع سحري لمسرح يتبني نظريات أنطونين آرتو.

في ذلك الوقت وفي رد فعل ضد السلطة المستبدة للمبدعين، شركات كثيرة رفضت التسلسل الهرمي والتخصصي في المهام. الممثلون يصنعون جماعيًا عروضهم بدءًا من الارتجال حيث يعبر كل منهم بحرية النص لا يشغل الإمكانات قليلاً وعندما يوجد فهو تعبير عن عفوية الفريق، وليس عن كاتب مستقل. وهكذا في عام 1970 منذ إجراء البحوث مع مسابقة تاريخية يتم تغذيتها بقراء منفردين وعروض سينمائية، فإن مسرح الشمس وضع عرضه 1789 على الطريق، الثورة يجب أن تتوقف عند السعادة المتناهية: موضوع الكاتب، لكن الكثير من الصيغ التي يرتجلها الممثلون والمنسقة تحت بصر آريان منوشكين. كلي يحكي ثورته وفقًا لحساسيتها: "هنا، يقول برنار دوره، الحدث التاريخي حي، على مستوى الحياة اليومية للشعب من قبل الشعب، والمشاهدون منغمسين في الحياة اليومية التاريخية". جماليات الإبداع الجماعي تأخذ بعدًا سياسيًا. ممثلو مسرح أكواريون يصدرون عن السجلات والدراسات الاستقصائية لصنع عروض تسجيلية بشكل جماعي عن موضوعات اجتماعية، مثل "تجار المدينة" 1972 التي تتناول المضاربات العقارية. في "فارصي بورجو (1972) المسرح المنفجر لأنيسي يفجر قضية محاربي ETA: العرض بني جماعيًا إنطلاقًا من أهمية بيلوجرافية وتقارير الصحافة ومحاضر القضايا وشهادات العمال الأسبان في المنفى. هذا المسرح النضالي يفكر في الدخول في مشاكل عصره ويرفض سيادة كاتب خارجي في الفريق. فرق كثيرة تقدم الضحك لا تعتمد الكتابة إلا إذا كانت جماعية.

العلاقة بين الكاتب والمخرج:

في السنوات الأخيرة ومع ذلك فإن نص الكاتب يأخذ مكانًا أفضل في الإنتاج، على الرغم من معارضة سيادة الكاتب من قبل سيطرة المخرج. خلافًا لدوللان وجوفيه اللذان ومن بعدها كوبو نذرا للشاعر "عبارة مطلقة"، الكثير من مديري المسرح المعاصرين يميلون إلى وضع من يطلق عليه شاعر في المستوى الثاني، كما يميلون أكثر للاستفادة منه عن إفادته. "كما لو أن الأمر يتعلق بالنسبة لكل منهم بتسليط الضوء على رأيه الخاص بعيدًا عن كل المواد المتاحة" (روبير أبو راشد).

ليس بدون نرجسية، يغيرون في النص لصالحهم ويدعون تفوق الإبداع المسرحي: هكذا تتحدث عن طرطوف لبلانشون أو هاملت لشيرو.

تضخم الإفراج الذي يتسبب في دفع "المبدعين". للاستيلاء على مادة العرض، يتجلى في كثير من الأحيان في العودة إلى العروض المعادة، دائمًا ما يرجع الكسل إلى العودة إلى الكلاسيكيات التي أصبحت حقلاً للنشاط المفضل لدى كثير من المخرجين طالما أن الكتاب لم يعودوا هنا لإحباط إبداعهم. "موت الكاتب، كما يقول رولاند بارت، يحرر النص من قيود النية". في مواجهة الأحياء، يشعر المخرجون أنهم أقل حرية.

هناك مشكلة، على المخرجين أن يشعرو بها، حتى لو كان ذلك بطريقة علنية: في الحقيقة، ومن الناحية الإحصائية نجد أنهم لا يرغبون في تقديم نصوص معاصرة ذات طابع استقلالي، ويشعرون بالراحة أكثر إزاء قضيتهم، عندما يقدمون شكسبير أو راسين أو بوشنر أو تشيكوف أو سترنبرج. ونادرًا ما يتناولون نصًا جديدًا لأحد كتاب اليوم، إلا إذا تعلق الأمر "بطلب" يعني بمسرحية مكتوبة في إطار مشروع خاص بهم.

ميشيل فينافير، الحصول على أكثر.

مسرح/ جمهور، ص70.

بعض الكتاب تحت المراقبة: جينيه قدم الكثير من التوصيات: كيف تمثل الخادمات، كيف تمثل الشرفة. إلى روجيه بلان، مخرج البرافانات، أرسل رسائل كثيرة لتحديد رغباته على هامش نصوصه، ضاعف بيكتي ملاحظاته الفنية المحددة جدًا، كما لو أنه ككان يخشى الخيانة. صراع سلطة بدا دائمًا كامنًا وراء العلاقة بين الكتاب والمخرجين.

بعض الثنائيات ظلت على الأقل مثالية. سابقًا، اشتراك جيرو دو مع جوفيه كان أصل الكثير من الأعمال الرائعة. "أعمل مع جوفيه ولكني تلميذه" إعترف بذلك جيرودو.

بينما مخرجه صرح بقوله: "إنه المبدع، وحده له الحق في هذا اللقب". حتى لو أنه ليس دون احتكاك، فإن عمل باتريس شيرو مع برنار – ماري كوليتسي كان خصبًا: "عمل المسرح الذي قام به شيرو، سلط الضوء على عدد من العيوب الفنية في النص، ما يبدو على المدى البعيد إلى القللق كثيرًا" هكذا قال الكاتب، بينما لاحظ المخرج: "لقائي مع كوليتسي غير وجهة نظري، وطريقتي في قراءة النصوص وحتى طريقتي في النظر إلى الشارع". هيلين سيكسو التي دائمًا ما عملت مع آريان مينوشيكن تعرف جيدًا أهمية هذا التعبير "مثيرة ولكنها مؤلمة" هذا النوع من المشاركة زاد أكثر وأكثر. "إقامة" الكتاب في قلب شركة تضاعفت.

صورة الكاتب الدرامي تبدلت. الكاتب الإنفرادي الذي يعمل في السر من خلال كيمياء ذاتية قدر لنص أن يصبح عرضًا وبعد الانتهاء منه يتخلى المترجمين عنه، لقد تحولنا إلى متخصص في الكتابة المسرحية، في صلة دائمة مع حقيقة المسرح، معتادًا على وضع مراحل عمله أمام الممارسين الآخرين، ودائمًا حتى أمام جمهور عليه أن "يروض تجاه الأعمال الدرامية الجديدة" (جان – بيير رينجار) في الوقت الحالي، ليس من السهل دائمًا تحديد من هو في الواقع مؤلف العرض.

في الغالب، فإن كتاب اليوم هم أبناء الثورة التي رفعت الممارسة المسرحية إلى قمة التسلسل الهرمي في مكونات الشيء المسرحي، ورفعت النص إلى مكانة تبعية نسبيًا (...) في النصف الأول من القرن، تميز كتاب الدراما (...) كانوا كتابًا عموميين، وكتابًا فقط، وروائيين، وشواء، وباحثين، وجزء فقط من الإنتاج اتخذ شكل النصوص المسرحية. في الوقت الحالي، لم يعد الأمر كذلك، وكتاب اليوم العموميين مع بعض الاستثناءات القريبة، لا يكتبون للمسرح (...) الحقل المسرحي بعيد عنهم... أصبح غريبًا لهم، لا يمكن الوصول إليه، ومختلفًا في نهاية المطاف. حفرة ثقبت.

ميشيل فيتاف "الوضع في الإفراط" ص70

النص المسرحي المعاصر:

في وقت كان فيه المسرح يطلق النار على الجميع، وكان المخرجون يقدمون عروضًا مأخوذة عن أي نص، ممسرحًا من الآن، يطرح تعريفًا مشكوكًا فيه للنص المسرحي. مفاهيم الصراع والموقف وحتى الشخصيات التي تفرق بين النص الدرامي لم تعد كافية لتحديد خصوصيته. بعض الأعمال الغريبة على المسرح تستطيع أن تصنع مادة مسرحية كبيرة: وكذلك هذه العلاقة الطلبية في مطلع القرن تسمى: اضطرابات عصبية عند الفتيات الصغيرات والتي أعطت لجان – ميشيل رابو مادة عرض مكثف بخاصة، أو أيضًا هذه المذكرات مأخوذة أثناء محاضرات لوي جوفيه في الكونسرفاتوار ومنها أخذت بريجيت جاك العرض الرائع الفيرجوفيه. وبالعكس، فإن نصوصًا مكتوبة للمسرح يمكنها أحيانًا أن خالية تمامًا من المسرحة.

ما هي المسرحة؟ إن المسرح ناقص النص، إنه علامات كثيفة وأحاسيس تتراكم على المسرح بدءًا من حجة مكتوبة، إنه هذا النوع من تصور مسكون بالأحاسيس المصنوعة والحركات والإيقاعات والمسافات والمواد والأضواء التي تفرغ النص تمامًا من لغته الخارجية. من الطبيعي، فإن المسرحة يجب أن يكون حاضرة منذ أول بذرة مكتوبة من عمل، إنها هبة إبداعية لا يمكن تحقيقها.

رولان بارت، مسرح بودلير

باريس، لدسوى، 1964، ص41

المسرحة تستند إلى الغيرية. تنشأ منذ اللحظة التي يتوجه فيها مصدر إلى المتلقي. وهذا هو السبب في أن الحوار كان منذ وقت طويل يجري من أجل الكتابة المسرحية المطلوبة. حتى المونولوج يفترض وجود متلقي غير مرئي، سواء خارج اللعبة مثل المحاور الغائب في كثير من خطب المسرح الكلاسيكي، أوز متزامنًا مع هذا المحاور الآخر الصامت الذي أنشأه الجمهور. إذا كان الديالوج يظل هو مقياس شخصية النص الدرامية فذلك لأن وراء التبادل اللفظي، يوجد قول آخر ملثم هو قول الكاتب الذي يتوجه للجمهور.

النطق المزدوج الذي يكمن وراء كل نص مسرحي ينطوي بالضرورة على المسرح "شخص آخر هو الذي يتكلم، ويتكلم مثل الآخر" (ميشيل كورفان) هذا التحول الذي لا مفر منه حيث تجسد الشخصيات مصالح متصاربة، حتى فعل الكلام نفسه الذي يتحول إلى مادة في عرضه المسرحي الخاص. ومع ذلك يظل في قلب النص المسرحي. إنه هو الضامن لمسرحة النصوص.

بدون جدوى ربما منذ ذلك الحين، التركيز طويلاً على أساس النص الدرامي: الحكاية. لقرون، في المسرح، تحكي حكاية الكاتب كان يقدم مواقف من الصراعات التي كانت تخلق الكلمات التي تنطقها الشخصيات الظاهرة أمامنا. تدريجيًا هذا النموذج أصبح موضع تساؤل. مازالت موجودة عند برشت وأتباعه، الحكاية التي تصعف تدريجيًا حتى فقدت كل تماسك السرد الموحد والعقدة إختفيا. مع بيكيت تحول النص إلى سلسلة من الحوارات والمونولوجات الخالية من النوادر واختزل - خاصة في الأعمال الأخيرة، إلى نوع من التطرف من جديد إلى حدود الصمت: "يبقى القليل ليقال" هكذا تعلن الشخصية القارئة في مرتجل أوهيو. المسرح توقف عن روى حكايات حتى لا يكون غير كلام في فعل. "المسرحية لا تبحث عن روى حكاية حقيقية أو خيالية" وهو ما يؤكده الكاتب الصيني جاوو كيسينبحيان.

الكاتب المعاصر يعطي نفسه بلا جدوى لغرض وحيد هو "تتبع اللغة في جميع تحولاتها" (دانييل لاماهيو).

وهذا ما يفسر إزدهار المونولوج والمناجاة التي تغزو المسرح الحالي. نصوص فالير زوفارينا تناسبنا في "مسرح اللغة الكبير حيث جسد اللغة الأم تمزق بشراسة حتى أظهر للعيان جذوره وما تحتها" (ر. فارابين) مسرحيات إربيرا شتنبوش مثل إيللا أوجوست، تعرض في شكل لا نهاية له، في حوار بين الحياة والموت: شخصية تتكلم وتحكي عن نفسها بينما الآخرون يظلون صامتين. مسرحيات توماس بنهار صنعت بإسهاب حميمي منسوج مثل أجزاء من الملاحم. على عتبة الموت، مرورًا من اللعنة حتى الهراء، شخصيات متقاربة تعبر بطريقتها عن الحنين لمسرح كبير فقد الآن. هذه التجارب الكبرى التي تشير إلى استحالة المسرح تعيده على الأقل بطريقة ما إلى أصوله مثل تلك الإبداعات.

لبيكيت التي تولد "على جواد فوق مقبرة" كان ذلك بالفعل وهو يتنازل خطابات طويلة أمام مقبرة كان الكتاب اليونان قد أعلنوا بالفعل ميلاد التراجيديا أو المأساة. وكانوا يريدون قطيعة كل التقاليد، وفي وقت إعلان موت المسرح، أعاد الكتاب المعاصرون الاتصال ببدايات الأدب المسرحي.

2- مسيرة الكاتب المعاصر:

الطريق الذي يمر به نص مسرحي من غرفة العمل كانت تختص بالمشروع الجمعي الذي يحوله إلى عرض مسرحي محفوف بالمكائد في البداية، إلا إذا كان "في المقر" أو إذا كان يستجيب لطلب محدد، فإن الكاتب المسرحي يعمل وحده. بمجرد إنهاء كتابة نص، يجب عليه أن يحاول أن يجعله يعرض وينشر كذلك، وهو أيضًا أكثر صعوبة. وضعه في حيازة مخرج ليس هو الحل الأكثر فعالية: "المخرج ليس مكتب قراءة" كما يؤكد فيليب أدريان. حالة إعطاء المخطوط لمدير مسرح يقبله على الفور، مثل فيللا لوكو لجان – ماري بيسيه عام 1989، نادرًا ما تتكرر من الأفضل لكاتب غير معروف أن يمر بالأجهزة المعنية لتعزيز اكتشاف الكتابات الجديدة.

من النص إلى المسرح

المساعدات للكتابة:

النصوص يمكن أن تقدم إلى وزارة الثقافة، التي وضعت في أماكن مختلفة المساعدات للكتابة. استبدال مساعدة النص الأول الذي أقر عام 1947، بمساعدة الإبداع منحت منذ عام 1982 للكتاب إمكانية وضع أعمالهم أو إعداداتهم أمام لجنة من الخبراء والحصول على منحة اختيارية لكي تقدم على المسرح. منذ عام 1991 مساعدة العمل الأول سمحت لنصوص لا يمكن الإفادة منها بالحصول على قصة ثانية. الميزانية المخصصة لإبداع أعمال جديدة شهدت زيادة كبيرة، ستون طلبًا سنويًا محجوزًا حاليًا. عرضت من قبل شركة تعمل باحترافية حقيقية، فإن هذه النصوص تمول بمساعدة تتراوح من 40000 إلى 200000 فرانك وفقًا لأهمية الإنجاز. هذه المساعدة للإبداع تتعلق "بالأعمال الدرامية التي لا تقع في المجال العام والتي تعرض لأول مرة في فرنسا" ويمكنها تشجيع الشركات التي ليس لها موارد لتحمل مخاطر تقديم نصوص الهواة المجهولين ويمكنها أيضًا خدمة البداية لتأسيس الاتصال بين كاتب ومسرح.

في كل موسم يمول وزير الثقافة عددًا كبيراً من طلبات الكتاب الموافق عليها. على عكس مساعدة الإبداع، هذه الطلبات يجب أن تنبثق من هيئة مدعومة بالفعل من DRAC. عمومًا، إذا كانت 90% من النصوص الطالبة قد أعطت لمتلقيها، فإن النصف فقط هي التي تتحول إلى عرض مسرحي. ويمكن أن يحدث في الواقع أن مسرحية مكتوبة لا تلقى رعاية مناسبة أو انقطاع بين الكاتب والشركة. ضد هذه المصادفة غير المتوقعة والتي لا مفر منها، لا يوجد أي ضمان.

أجهزة أخرى تهدف إلى تشجيع الإبداع المعاصر. بورصة الكتابة تسمح للكتاب، في أي نوع، تكريس أنفسهم تمامًا لإبداعهم بتحريره من كل نشاط آخر. إنها موزعة من قبل المركز الوطني للآداب (CNL) الهيئة العامة الممولة من وزارة الثقافة من 1982 إلى 1991، من بين 520 طلبًا مقدمًا، 188 منحت تمويلاً، ثلثها لكتاب مسرح، ثلاثة أنواع من المنح وجدت، فرضت شروطًا، أن يكون الكاتب معبراً بالفرنسية وأن يكون قد عرض له بالفعل: منح الحوافز تحدد لمدة سنتين بين كل طلب، منح الإبداع تفرض على الكاتب التفرغ نصف الوقت. الإعانات السنوية الخاصة يوافق عليها الكاتب لدوام كامل. CNL توفر منحًا لمبدعين مقيمين من شهرين إلى 12 شهرًا وتقضي بتنازل الكاتب عن أي نشاط مربح خلال إشتراكه في أنشطة المنظمة التي ترعاه. في هذا الإطار، ميثاق فيلنوف- آفينيون، المركز الوطني لكتاب المسرح (CNES) يستضيف الكتاب الفرنسيين والناطقين بالفرنسية (الفرانكوفون) المعروفين، في مجموعات من أربعة إلى خمسة عادة CNES يستقبل كل عام حوالي خمسمائة مخطوط الكثير منها للقراءات العامة. حتى إذا ولدت بعض المسرحيات في هذا الإطار، مثل كرواصاد لميشيل آزاما، ولاقت نجاحًا كبيراً، فليس هناك ما يضمن حينئذ أن كل النصوص ستمثل.

المسرح المفتوح:

آليات أخرى لتسهيل اكتشاف كتابات جديدة: المسرح المفتوح للوسيان وميشلين آتتون المنشأ عام 1971 في إطار مهرجان آفينيون وتعزيز المركز الدرامي الوطني عام 1988، انقطع حصريًا للإبداع المعاصر. تمركز ف يحديقة الشتاء بباريس، مدعومًا من الدولة والمدينة، وخصص قاعتين ثابتتين تتيجا القراءة أو "إخراج" النصوص. المسرح المفتوح عرف نفسه "كمسرح للتجريب والإبداع، يضع في الاعتبار التدرج من الكلمة المنطوقة وخلايا الإبداع لتطور جيل جديد من الكتاب الناطقين بالفرنسية".

لجنة قراءة من ثمانية دائمين تختار كل عام عددًا من النصوص التي انتشرت على نطاق واسع بين المهنيين بعضها قدم على المسرح حديثة الشتاء. العروض التي تتطلب الكثير من الديكورات والملابس تقدم ببساطة في الفضاء: المسرحية تكتشف وهي عارية "عمل هش، سريع الزوال، يعتمد على الممثلين وعلى الالجهات الفاعلة" (ميشلين آتتون) نصوص أخرى تقدم في النهاية من خلال قراءات مسرحية بمبدأ ليس هو التجديد: منذ إنشاء القيو - كولومبييه، كدبو لجأ إلى هذه الصيغة الأقل إجبارًا من الإخراج والتي تتيح اكتشاف ونشر النصوص غير المنشورة مما يسهم كذلك في تجديد العروض المعادة. بالنسبة للمسرح المفتوح، هذه القراءات المتطوقة تؤدي إلى منافع في ظروف عمل صارمة: كثير من الممثلين والشخصيات، رسم لكل مشارك ولقاء مسبق مع الكاتب. كذلك تجمع جمهورًا كبيراً متحمسًا.

كل هذه الميزات تظهر كيف - منذ عقدين - اهتمت الدولة بالوضع المادي للكتاب - لا شيء مؤكد مع ذلك إلا الإنتاج المسرحي الخصب. القراءات العامة والإخراج في الفضاء اللتان تطورتان كل مكان لخدمة الأعذار لوضع اقتصاد عروض حقيقية. الدعم يمكن أن يساعد الكتاب في البحث عن المعرفة أكثر من الصناع ولجان الخبراء والمشاهدين أخيراً، المسرحة في كل عصر كانت نتيجة لمتغيرات متعددة السلطات المؤسسية قليلة السيطرة عليها. الآمال السائدة في المجتمع، دليل على أن هذا المجتمع يعتمد على الخيال وأوجه التشابه الأيديولوجية التي تخلق الأنماط تأثير التاريخ، عناصر كثيرة تتحدى القاعدة ولا يمكن لأي جهاز فني التنبؤ بها. لقد عرف المسرح فترات كبيرة من الكتابة وأوقات القحط. مساعدات الكتاب تحافظ فقط على الإبداع. ولا يمكن أبدًا أن تحل محل العبقرية.

النرجسية، وروح الرعي، الإنسياق وراء الموضة، تظل بعيدة عن جنس المخرجين، وليس هناك أي سبب لإنكار، أن الكتابة المسرحية، وهي تخرج من التفكير عن الذنب، إنما تعاني من نفس العلل التي تعاني منها وسائط التعبير الفني الأخرى في مجتمعنا. لا يمكن لأي منح أن تأتي بعلاج.

روبير أبو راشد، المسرح والأمير

المرجع السابق، ص177

كتاب المسرح

الطبقة المسرحية:

في عام 1828، من 5719 كتابًا أحصاها الكاتب شاسل، 308 تمثل 5% من الإصدار العام، تجيب على متطلبات الدراما. فيما بين 1840 و1855 ينشر أيضًا كل عام 350 عملاً دراميًا. في عام 1987، ميشيل فينافر بحث هذا الموضوع. استنتج في "وقائع آفينيون" أنها تبعث على القلق. النصوص المسرحية المنشورة، الموضوعة في خانة واحدة مع الشعر، تصل بالكاد إلى 0,6% من مجموعة العناوين. من حوالي 25 ألف نقطة بيع أعمال أدبية، 200 فقط تشغل صف المسرح. متوسط النسخ نادرًا ما يتعدى ألفين. الإعلام لا يخصص أي مكان لنقد هذه الأعمال. "كارثة قطاع النشر" (ميشيل فينافر) الكتابة الدرامية تبدو مهمشة، باستثناء كتاب العروض المعارة، التي يعاد نشرها بانتظام من أجل المدارس.

ومع ذلك، ومنذ هذا التحذير من "الألف علة التي يعاني منها النشر المسرحي، فإن الوضع يتطور. النصوص المسرحية المعاصرة نادرًا ما تتمتع بنشر مباشر، في معظم الوقت، يجب عليها أن تنتظر حتى تعرض لكي تنشر، بعض المسارح بدءًا بالكوميدي فرانسيز إقترحت أن يكون النص المنشور مثل برنامج العرض.

عدة بيوت نشر استمرت كذلك في نشر المسرح. أحكام غير منصفة، طبعات مثل معطف أولوكان لجاليمار أو المسرح المفتوح للمخزون إختفت. العقد الذي كان يحتكر برشت انتقل إلى نظام إعادة العروض خارجيًا. طبعات مينوي نشرت بصفة خاصة أعمال بيكيت، بانجيه، كورمان وكوليتس كريستيان بورجوا ينشر منفردًا بعض الأعمال الدرامية وكذلك مسرحيات إيفلين بيير. بيير – جان أوزوالد، والمكتبة المسرحية POL أو طبعات كومباكت تنشر بعض العناوين سنويًا. اثنان من الناشرين تخصصا بطريقة منتظمة في نشر المسرح المعاصر. كريستيان دوبيرون مع أكت سود بابيين نشرا ما يقرب من أربعين نصًا سنويًا، وجان – بيير انجلياش مع تياترال الذي عاد إلى العمل الذي باشره إيديليج

وقدم كتالوجًا مفتوحًا إلى معظم الكتاب الجدد: فيليب مينيانا، دوينس بونال، برنار شارتروه، إيف رينو، جان- بول فارجو، إيف لوبو، أوكريستيان روليبه، على سبيل المثال لا الحصر مجلة آفون – سين تبعث تقليدًا افتتح عام 1898 مع الملحق المسرحي لمجلة إيللوستراسيون التي أصبحت إيللوستراسيون الصغيرة عام 1913 حيث أن كل من الأعداد النصف الشهرية تنشر نص مسرحية عرضت من قبل. بإدارة دانيال دوماس، هذه المجلة ساهمت من الآن فصاعدًا المساهمة في التعريف بالإنتاج المعاصر، والمشاركة دائمًا في إبداع العروض، لكن دون تردد في نشر نصوص لم تمثل بعد أكثر من بطاقات القراءة.

هذه البانوراما تبين إنه منذ تشاؤم ميشيل فينافر الشخصي، قد تطور الموقف. حوافز وزارة الثقافة ساعدت على زيادة النشر المسرحي. مع مسابقات CNL و SACD ومؤسسة بومارشيه، التي سنتحدث عنها فيما بعد، بذل جهدًا لتعزيز ذاكرة المسرح التي تتضمن نشر النصوص حوالي 80% من المشاهدين هم قراء نصوص مسرحية، ويمكن إفتراض أن قراءة الكتاب المعاصرين عمومًا تجتمع في ذاكرة عروضها. منذ عدة سنوات، تطور أقسام المسرح في مدارس الليسيه والجامعات شحذ حب استطلاع الأجيال الجديدة من القراء. ليس مستبعدًا أن تجد قراءة نصوص المسرح حيوية متجددة.

الموقف، دون اهتزاز، ملائم أكثر منه متوقعًا. المناخ تغير. منذ عدة سنوات كان يكفي أن تذكر موضوع النشر المسرحي حتى يتقطب الجبين. "لا تحدثوني عن هذا الميت!" اليوم العكس، هناك اهتمام.

إحياء مفهوم المسرح كمادة للقراءة وفي الوقت نفسه مادة للنشر هناك شعور بأن نعم من الضروري نشر مسرح حتى لو كان صعبًا، حتى لو لم يكن مربحًا على الفور.

ميشيل فينافر، مسارح، مسرح

مايو 1990

مشكلة الترجمات:

الكتاب الأجانب نظموا منذ عام 1990 بنية دائمة. المركز الدولي للترجمة المسرحية، تأسس في بيت أنطوان فيتاس وأقيم في موبنلييه. هذا المركز أجرى إحصاء للنصوص الأجنبية التي لم تنشر بعد والتي تم ترجمتها. واهتم بوضع الأعمال المعارة تحت تصرف متخصصون سواء الكلاسيكية أو المعاصرة ونشرها بترجمات تضع في الاعتبار خصوصية كتابتهم. لا شيء أكثر حساسية في الواقع من إعادة المادة الدرامية لكاتب في لغة أخرى والاستماع إليها فيما وراء احترام العبارة والكلمات وكل ما يحمل النص من مشاعر خيالية:

إذا كان النص أدبيًا حقيقة، فإنه يعني وجودعلاقة بين نص الكاتب واللغة الأم التي لا يمكن أن تتحرك في الترجمة. عندما تقرأ أعمال أدبية مترجمة، فإننا نكون على اتصال بعالم ما، لكنه ليس العالم الأساسي للعمل، يعني اللغة.

رولان بارت، مقدمة للأدب الغربي. الأعمال الكاملة. (1974-1980) باريس، سوى، 1990، ص429.

ترجمة نص درامي يتطلب معرفة اللغة وفي الوقت نفسه تجربة المسرح.

صحيح كان هناك وقت في الستينيات حيث أعاد أنطونين آرتو اكتشاف أننا نميل إلى إقصاء لغة المسرح. كنا نتخذها كوسيط سيكولوجي للغاية وكنا نخشى من ألا تقلل منطق المسرح العميق، يعني الطقس، الآن نجد القيمة الأدبية والشاعرية، ولكن أيضًا المادية للغة (...) المسرح ظاهرة محلية، لا أثق في الكتاب الذين يلجأون للغة الثانية لكي يستطيعوا أن يمثلوا في مكان آخر، في هذه اللغة التي تظل بالنسبة لهم غريبة. اللغة تجربة بدنية. كاتب ما لن يستطيع أبدًا أن يعبر بالكامل عن مشاعره في لغة ليست لغته. يجب عمل مسرح في اللغة التي نحلم بها.

لوك بوندي. عيد اللحظة. حوارات مع جورج باتو.

آرل، 1996، ص34.

جمعية الكتاب والملحفين الدراميين (SACD) أسسها بومارشيه عام 1777 مع غالبية كتاب الدراما في عصره باستثناء ديدرو وكولليه، الـ SACD كانت تستخدم في البداية لقبول مبدأ حق الكاتب في الصراع القديم الذي كان يدور بين الممثلين والكتاب. أول انتصار: في عام 1780، مجلس الملك عمل على الدفاع عن الكتاب كما عن الممثلين وتهيمهم عن تناول النصوص بالقطعية. مباشرة بعد مرسوم 1791 الذي عرف الملكية الأدبية، وضع المجتمع مع مديري المسارح الباريسية والإقليمية شروطًا تحدد نسبة حقوق المؤلف. بدافع من نيقولا فراميري (1745-1810) مكتب مكون من أربعة مفوضين منتخبين نشأ لضمان الجمع والتوزيع في عام 1829 أعطى سكريب أدوارًا جديدة للرابطة، التي وجدت أخيرًا في عام 1837 شكلها الحالي يجب مع ذلك انتظار عام 1957 حتى يكون قد نص في القانون على أن "تنازل المؤلف عن حقوقه يجب أن يكون لصالح صاحب الحصة النسبية في الإيرادات التي تعود من البيع أو الاستقلال. الـ SACD ليست إدارة ولا اتحاد، ولا جهة تجارية لكنها منظمة اقتصادية واجتماعية وثقافية. تجمع كتاب المسرح، وملحني الأعمال الأوبرالية ومصممي الرقص، وأيضًا كتاب الإذاعة، وكتاب ومخرجي السينما والتليفزيون، ومنذ عام 1987 مخرجي المسرح. مقرها باريس وهي مدعومة من الكثير من الوفود الإقليمية التي تغطي البلاد كلها وحتى بعض الدول الفرانكوفوتية مثل بلجيكا وسويسرا أو كندا. الـ SACD تدافع عن المصالح المادية والمعنوية لأعضائها، إنها تتلقى الحقيقة المستحقة لهم. وتدير نظام التأمين الصحي للكتاب، تؤيد التبادل وتشارك في إدارة وتمويل معاشاتهم وتقاعدهم الكامل. إنها تدير صندوقًا للتضامن والبدلات. للآرامل والورثة أو أقارب الأعضاء المتوفين. الـ SACD يفترض عنها وظيفة ثقافية: تشارك في مهرجان آفينيون حيث تنظم اللقاءات بين الشركات والمؤلفين. وتنظم دوريًا قراءات عامة لنصوص غير منشورة ودعم النشر المسرحي. بومارشيه، مؤسسة خاصة ومستقلة تأتيها الموارد من الضريبة على النسخة الخاصة التي أقرت عام 1985 والخاصة بتجارة الأشرطة الفارغة. هذه المؤسسة توفق بين ملف منح الكتاب الشبان ومساعدة المسارح في القراءة وحتى إبداع الأعمال المنتجة على هذا النحو.

تدار بالكتاب ومن أجلهم، الـ SACD مفتوحة لمن يطلب. للانضمام إليها، الكاتب يتعهد بتسجيل كل أعماله الدرامية السابقة على ريبرتوار الشركة. هو وحده يكون عندئذ مخولاً بالسماح أو الرفض فيما يخص مسرحياته. حتى إذا كان بناء على طلب من المندوب الإقليمي، قد منح الحقوق، فإنه يحتفظ بإمكانية مواجهة إخراج يراه غير مرضي. وهكذا رأينا بيكيت يعترض على تقديم الكوميدي فرانسيز لمسرحية نهاية اللعبة من إخراج جيلدا بورديه بسبب أن الديكورات لم تكن مطابقة لتعليماته.

الكاتب له حرية طلب ضمانات مالية أكثر من الحد الأدنى المنصوص عليه في الشروط العامة. كذلك، يستطيع أن يحدد المنح لمدير العروض أو لمخرج فيما يتعلق بعمل لمدة محددة أو لعدد محدد من العروض. هذا العقد الخاص و(الأرباح) الذي لا يمكن أن يبرم لأكثر من خمس سنوات ويضع نهاية لإنقطاع العروض خلال عامين متتاليين، ويخلص هو أيضًا بواسطة الـ SACD التي تضم الامتثال. بعد خصم تكاليف التشغيل (حوالي 10%) والمساهمات الإلزامية، فإن الـ SACD تحتفظ للكتاب بحقوقهم الضائعة التي بموجب القانون، بما يتناسب مع استغلال المنتج، كذلك فإن المسارح يتعين عليها إبراز ايصالاتها اليومية، وكذلك الـ SACD تقدم كل شهر إلى الكتاب جدولاً مفصلاً يسمح لهم بمتابعة مراقبة أعمالهم والتحكم في فترات دفع الشركات. مرتبطة باتفاقية برن واتفاقية حقوق النشر العالمية، فإن الـ SACD تحترم أيضًا الحقوق المعنوية للكتاب حول العالم. إدارة تعزيز الريبوتوار والحركة الثقافية يعمل في مجموعة البلدان غير الفرانكوفوينة.

بموجب قانون 11 مارس 1957 المعدل بقانون 3 يوليو 1985، فإن حق استغلال عمل ما ينتمي لمؤلفه مدى الحياة. وتمتد الاستفادة إلى ورثته طوال الخمسين سنة بعد موته (سبعون للمؤلفات الموسيقية) إضافة ثماني سنوات و122 يومًا تقررت في عام 1951 لتعويض سنوات الحرب التي لم تدفع فيها بانتظام الحقوق وفيما بعد هذه المدة يصبح العمل ملكًا عامًا ويمكن عرضه "حرًا من كل الحقوق".

رابعاً: المخرج:

1- تذكرة تاريخية:

المخرج هو الشخص المسئول عن إخراج مسرحية وإعطائها حياة محددة على المسرح – رئيس أوركسترا الإبداع المسرحي، يؤكد مسئولية العرض الفنية. يختار الممثلين على أساس تفسيره للنص، مستخدمًا إنطلاقًا من وجهة نظر إدارية العناصر الفنية تحت سيطرته، ويحدد هيكل العرض، فنيته ومعناه الشامل بالنسبة للعمل. "مصطلح إخراج، كما يقول أندريه فنشتين" له مغنيين متميزين: يعني من جهة مجموع وسائل التعبير الفني (أداء الممثلين، ملابس، ديكور أو جهاز، موسيقى، إضاءة، أثاث) ويعني من جهة أخرى الوظيفة التي تقيم الأثر والتنظيم المكاني والزماني لوسائل التعبير هذه النسبة لتنادل عمل أو موضوع" المخرج ينبغي إذن أن يكون في نفس الوقت حرفيًا يستطيع أن يسيطر على العناصر المادية المختلفة التي تشارك في تحضير العرض، ومنظمًا قادرًا على توجيه ممثلين، ومحركًا لفريق مركب وتوزيع مشروع فني على مشاركين، مبدعًا في النهاية، مخترعًا لفن شخص ووضع ممارسة أصيلة.

هذا الشخص يخفي ما لا يكتبه لكن العمل يمكن قراءته، لا يتكلم لكن يبدوا أننا نسمعه دائمًا، هذا الشخص يبدو مشفرًا في الحدث المسرحي ويطلق العنان للشرح والتفسير، وقد كان ممجدًا أحيانًا وأحيانًا أخرى يجلد (دائمًا ما ينتقد لتمجيده) دون أن نكون قد بحثنا حقيقة من قبل عن محاولة فهم، ليس عمق كان هو (لم نكف عن عمل ذلك) لكن عمن كان ظاهرة.

دانيال ميجيسن، الإخراج أو اللعبة المزدوجة، الإنسكلوبيديا العالمية.1984.

المخرج قبل اختراعه

مصطلح إخراج حديث نسبيًا. إنه فقط قبل 1820 بدأ استخدامه في معناه الحالي. حتى ذلك الحين كان يعني فقط الإعداد المسرحي لعمل أدبي. لا يمنع، قبل مجيء المخرج، أن احتاج المسرح إلى سيد عمل معنى بتنظيم التدريب. حتى عندما ينتج العرض عن طقس محدد مسبقًا، فإنه يتطلب المواءمة بين عناصر متلونة، وهذه العناصر لا يمكنها أن تصدر عن مسئول إذا كانم أحد يرغب أن يكون الحدث يحقق الكمال الممكن، مجهول في كثير من الأحيان، هذا المسئول يتخذ وجوهًا مختلفة حسب العصور.

في المسرح اليوناني، فإن المسئول هو الذي يفترض الوظيفة مقترنًا بالكاتب الذي يهتم خاصة بتنفيذ العناصر الشعرية من جانب الأطراف، هو الذي يؤلف الموسيقى التي عليها تتطور الجوقة وهو الذي ينظم حركاته، في نفس الوقت سيد الباليه ورئيس الجوقة، إنه يدرب الكورال ويسهر على تزامن أنشطته. في المسرح اللاتيني، رئيس الفرقة يجمع بين وظائف المدير والممثل الرئيسي ومدير المسرح. ويأتي دوره بعد الشخص الذي ينظم ويزين المسرح، ويعين ويوجه الممثلين. لكنه يهتم أيضًا بالتنظيم المادي والفني بعبارة أخرى، منذ العصور القديمة، كل عرض حتى الأكثر رمزية يتطلب وجود، إلى جانب الكاتب، مفوض يقوم بالإعداد المادي للعرض.

العروض الكبرى في العصور الوسطى تعتمد هي أيضًا على مخرج تمثيل ينسق بين عناصر العرض المختلفة. سواء يدعى سيد أرقام قياسية، أو سيد التمثيل، أو إداري، أو منسق، "مزود بسلطة بوليسية حقيقية على الممثلين والمشاهدين" (بيير سادرون) يتمتع بسلطة فريدة تضاهي سلطة مخرج وهكذا، لا يتردد جوستاف كوهين في النظر في كتاب سلوك سر العاطفة التي مثلت في مونسى عام 1501 كإخراج مكتوب حقيقي: ومنمنمت فوكية عرضت استشهاد سانت آبوللين التي تظهر بوضوح وجود قائد الأداء هذا، في القبعة الزرقاء نص المسرحية في يد وعصا في الآخرى. بالمثل، الوثائق التي نملكها عن منظمة العروض الإليزابيثية تسمح بتعريف الصفات المميزة لسيد لاكتشافات المحمل الذي استولى على الحرفيين الضروريين لعرض الأعياد، والتصرف في شراء السلع والمواد، واستدعاء فرق الممثلين وإجبارهم على التدريب أمامه(...) وفي النهاية اختيار وتصحيح المسرحيات كما يشاء" (البيرفوييورا) هنا أيضًا من الواضح، أنه قبل اختراع المخرج، فإن إعداد العرض يقع على عاتق حرفي له اليد العليا على جميع الجوانب الملموسة في العصر الكلاسيكي، في فرنسا، من الصعب تحديد من الذي يدعم إعداد العرض. ويبدو أن اللمسة تقع دائمًا على عاتق الكاتب نفسه: "نفترض، حسب قول لامينردبير، أن الممثل لديه القدر الكافي من الذكاء لتنظيم مباشرة مسرح قصيدة تراجيدية (...) كاتبها يجب عليه أن يبين له الخدعة والمقاصد والسلوك". شابيوز يقول "الكاتب يحضر بانتظام التدريبات ويراجع الممثل إذا وقع في بعض العيوب، إذا لم يستقيل جيدًا المعنى، إذا خرج عن الطبيعي في الصوت أو الحركة". كذلك، راسين جعل شامبيليه تعمل وأعطاها بيتًا بيتًا من الشعر، وتوجيهاته لها بشأن إلقاء دور فيدرا. في ارتجالية فرساي، أجهد موليير نفسه في العمل فيما يتعلق بوظيفته المزدوجة ككاتب ومدير فرقة "

أقول لكم عن كل شخصياتكم، عليكم أن تطبعوها جيدًا في الروح". نلاحظ الانتباه الذي يحمله لحركة وإلقاء ممثليه. "يجب أن تأخذوا جوًا يشكل نغمة صوت طبيعية" والإيماء بأقل ما يمكن" هكذا قال ليريكور، ودعًا دي كروازي لتكوين شخصية شاعر مغرور قليلاً مع ملاحظة "نغمة الصوت المفخمة ودقة النطق التي تؤكد على كل الحروف".

هذه الأمثلة تبين جيدًا أنه حتى قبل استخدام المصطلح، إن حرفي المسرح أدوا دور المخرجين. الوظيفة لم تكن عندئذ موصفة والمنظرون بدءوا فقط في ملاحظة ضرورة وجود وسيط يساعد الكاتب في "فن وضع المسرح في حالة" واتخاذ "رعاية أداء الممثلين" (لامينرديير).

خلال القرن الثامن عشر، هذه الضرورة تحددت لوكان، الممثل الكوميدي فرانسيز، فكر في فنه وبمساعدة فوليتر حاول استبدال "محادقة تحت الثريا" بـ "عرض حقيقي" ولوحة متحركة تتوجه "في نفس الوقت للروح والعيون".

في عام 1759 حدث أن أزيلت من القاعة مقاعد المتفرجين وفكر مع كليرون في وظيفة الملابس وحارب من أجل تطوير الإضاءة المسرحية. الإصلاحات التي طبقها على الممارسة المسرحية أدت إلى تجديد شروط العرض. كاتب درامي هو نفسه ومنظر في مقال عن الفن الدرامي، سيبستيان مرسييه يؤكد على ضرورة وجود "سلطة وسط، تعرف أن تقول للبعض، دون أن يكون لها مصالح الشاعر ولا الممثل: الحب الخالص أعماكم، وتقول للبعض الآخر: هذا هو ما يستحق أن يعرض أمام الجمهور. في مواجهة نرجسية الممثلين الفردية، فإن ظهور كتابة تضاعف من تأثير المشاهد المسرحية وتتطلب مسئول ضامن لتنمية العرض. أستاذ باليه في أوبرا باريس، توفير، يأسف "لعدم وجود عقل منظم في الأوبرا".

ومع ذلك، فإن المنسق المنتظر يدمج طويلاً مع إداري بسيط. لا نهج شخصي للأعمال، ولا يحث في الأسلوب، التقليد بمثابة وجهة نظر في العمل. المسرحيات تمثل في ديكورات نمطية صالحة للاستعمال بكفاءة: الممثلون يجهزون ملابسهم المسرحية في خزانة ملابسهم الشخصية: "إنه شرب من البحر عندما تجبر ممثلة على تغيير أي شيء في زينتها" لهذا يتنهد فاجان في شخصيات تالي (1731). وضع الممثلين يخضع لتسلسل مرمى غريب عن كل الاعتبارات الفنية،

وحدها الأدوار الأولى لها حرية الاقتراب من المنحدر. الشموع في النهاية لا تفيد إلا في الإنارة، دون أن يكون لها فضيلة تعبيرية. المنسق هو مدير العرض أكثر منه مخرج حقيقي. في "الإخراج المسرحي وشرطه الفني" أندريه فانستيان يوحي بحقيقة أن الإخراج ظهر منذ اللحظة التي أخذ فيها الثقة في نفسه.

مجيء المخرج

في بداية القرن التاسع عشر، تحت تأثير الميلودراما وتأثيراتها المذهلة، فإن الحرفي المتخصص اتخذ وجهًا واضحًا: المخرج اقتحم الحياة المسرحية، ولكي يبدأ مصطلح الإخراج مال إلى الانتشار. إخراج يعني إذن الاهتمام بوضع الممثلين في المكان، بدخولهم وخروجهم، بتحضير المؤثرات التي تدخل في صميم الصورة المسرحية، والتأكد أخيراً من تنظيم العرض. دورية من دوريات العصر، العالم الدرامي، تعد على أهمية هذه المواءمة. "ما أن نبدأ البروفة على المسرح، فإن المهمة الأولى هي الإخراج. الإخراج هو الجزء الأكثر حساسية في العرض (...) إنه مهنة، إنه فن، وفن صعب جدًا". هذا الفن "يعتمد بدون شك على الفن الدرامي وهو عندئذ متميز" (م.أ. الليفي) المتخصص الذي يأخذ على عاتقه مختلف وسائل التفسير المسرحي. وهو مؤلف عددًا كبيراً من المسرحيات الميلودرامية ومهموم بتنفيذ أعماله، ويؤكد ضرورة وجود مسئول وحيد: "مسرحية، كما يقول، لا يمكن أن تكون مدروسة جيدًا، متقنة جيدًا، وحوار جيد وبروفات جيدة وممثلة جيدًا، إلا تحت رعاية وعناية رجل واحد له نفس المذاق، نفس الحكم، نفس التفكير، نفس القلب ونفس الرأي".

بلا تمييز، ممثل، مؤلف، مدير قاعة، مصمم ديكور، هو الذي يقوم إذن بوظيفة مخرج الممثلة ماري دورفال كتبت في فيني عام 1833 "أضع الجميع على خشبة المسرح، أراجع الديكور، والتأليف والموسيقى ومقاعد البدلاء بعد توجيهاتي". فيكتور هوجو والكسندر دوماس يراقبان تنفيذ مسرحياتهما، ويراجعان إيقاع تغيير الديكور، وجودة الملابس والإكسسوارات. وأحيانًا بعض مديري القاعة مثل دوبونشال في الأوبرا أو لالو في السيرك الأوليمبي يمزحون بين مضاعفة – بقدر كبير – البراعات الفنية ومحاكاة التأثيرات المسرحية الفخمة. على أي حال في بضعة عقود، الإخراج يتدرج كنشاط محدد. في كتابة "تاريخ أدبنا الدرامي" يعرب عن استيائه من "هذه اللهجة الدرامية لابد من استخدامها". ويوافق على ضرورة وجود متخصص: الدراما، فإن المخرج يكون قد رأى المسرحية كاملة في غرفة عقله المظلمة" في عام 1884 أخيراً، كتاب بيك نوكيير "فن الإخراج" يبين أن الإخراج هو منذ الآن جزء من تطور المسرح، إنه "يعمل المشترك لجميع من يساهمون إلى حد ما في العرض".

تعبر بصورة تدريجية من "القاعدة" يعني من تظيم موضوعي للغاية، متضمنًا في وصف التناول المسرحي والإكسسوارات الضرورية للعرض، إلى ما نسميه حاليًا "إخراج" يعني التفسير الشخصي النابع من العمل الدرامي ويشمل كل عناصر العرض.

ودائمًا بعد جمالية خاصة.

ماري – أنطوانيت الليفي "الإخراج في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر". جنيف 1938.

الظهور الفعلي للمخرج كمنتج مستقل للعرض يرتبط عادة بالإبداع في عام 1887 بالمسرح الحر. إجراء فحص شامل لاتفاقات مغيرة تسد المسرح في وقته، أنطوان اعتبر أول مخرج حتى لو كانت اختياراته الفنية منتقدة غالبًا، "قورة كوبرنيكوس" (برنار دور) استبدل معه خشبة المسرح بنص مكتوب مثل "مركز الثقل للنشاط المسرحي". مؤكدًا في "حديث عن الإخراج (1903) أن "البيئة هي التي تحدد تحركات الشخصيات وليست حركة الشخصيات هي التي تحدد البيئة" هكذا وضع أنطوان أصول الإخراج الحديث. بهذه العبارة البسيطة كما يعرفها على حد سواء "لا تقول شيئًا جديدًا"، ويؤكد على أولوية الصورة الفنية عن النص والكتاب"

كل أسرار انطباع الجديد في ضوء مبدأ تجارب المسرح الحر" عمل المخرج لم يعد تنفيذ إطار وديكور وضبط وسائل فنية للنص المعروض. يتحدد أكثر في توضيح الكتابة الدرامية بوسائل مادية وإنسانية، وليس "تنفيذ عرضًا لطيفًا ومقبولاً حول نص وشخصيات محددة مراة واحدة" (برنار دور). يتمثل من الآن فصاعدًا في خلق عالم يكون فيه العمل المقدم طبيعي للغاية بتوضيح معناه. الإخراج، كما يقول أنطوان، لا يكون فقط إطارًا صحيحًا للفعل، فهو يحدد الشخصية الحقيقة ويشبع الجو". وهذا يعني أن المخرج يفرض نفسه كخالق مستقل حيث تحدد اختياراته فنية العرض، عليه أن يراقب الجانب المادي للتحضير مع هيكلة العناصر الفنية، والديكورات، والملابس، والإضاءة، عليه أن يأخذ مسئولية الجانب غير المادي، وكل ما يتعلق بأداء وحركة الممثلين. اللعب بهذه الجدلية بين المادية واللامادية، يجب عليه أن يطابق كل هذا بحيث يشكل مجموعة مترابطة وشخصية، فالعرض يطبع على العمل المعنى الذي كان يريد أن يعطيه.

لماذا يصبح المخرج ضروريًا

ظهور المخرج له عدة تفسيرات. فسر دائمًا باعتبارات تكنولوجية، لأن وسائل التعبير الفنية من شأنها أن تكون متطورة حسب المتخصص الذي يسيطر عليها. بالتأكيد، تتكاثر الاختراعات. داجير والديوراما الشهيرة، سيسوري و"بانوراما متحركة" تدور على الطبول، آ لوكس والبارون تيلور مع مؤثراتها الجديدة في الديكور القائمة على تأثيرات بصرية، هؤلاء المخترعون ساعدوا في العمل على تضخم العرض وفرض فن تدريجيًا على خشبة المسرح:

المسمار، هل يجب التذكير به؟ هو أولاً ما نعلق عليه أي شيء. بالتوافق مع إعجاب المشاهد. المسمار، باختصار، هو الجذب الأمير. المفاجأة في جيبه. المادة المتفردة ربما لها هنا كثير من الأهمية عن الاسم. لأن في المسمار يقوم على الطابع الفريد، غير العادي في موضوعه. ويمكن مقارنته بهيكل هرمي، العرض كما نسمعه يجب أن يكون صعودًا نحو قمة رائعة. والمسمار، هو من هنا أيضًا محرك اقتصادي، يجذب فضول الجماهير، هو الضامن لإيراد استثنائي.

جان – جاك روبين، السحر الأعظم، المسرح

في فرنسا. ص597

في الواقع، فإنه التحسينات التي أدخلت على المعدات تتطلب مهارات فنية جديدة. تطور السينوجرافيا ضاعف المواد مزاد من المادة المسرحية المعقدة أكثر فأكثر. برتيكابلات، صلب، مواد شفافة... الفضاء المسرحي غير القابل للتبديل يوضح بانتظام في الاعتبار. كل عرض يفرض منذ البداية فضاء جديدًا وفريدًا. وقد يرى المتخصص تحديد التنظيم.

التعديلات التي أدخلت على الإضاءة يمكن أن تكون عاملاً محددًا آخر. في البدايات، منذ عام 1822، إضاءة الغاز حلت محل المصابيح القديمة. نحو عام 1880، المصباح الوهاج الذي اخترعه ايديسون سمح بتغيير الفضاء حسب الإدارة، بوضع الممثل في بؤرة الوضوح أو عزله وتعديل الغلاف الجوي. بحدته المنفاوتة وسيولته، وهو ما يسميه أنطوان "جنية الكهرباء" التي قلبت رأسًا على عقب شروط إنتاج العرض. بها الصورة المسرحية تعقدت وتوفرت لكي تكون مرئية أفضل حيث القاعة في ظلام دامس. عالمان مختلفان يتواجهان. جو المسرح يمكن أن يتغير في كل لحظة، معاني غير متوقعة تبرز من خلال مؤثر إضاءة بسيط. أدولف أبيا يبين أن الإضاءة المعدة في خدمة الممثل هي أساس الإخراج الحديث:

الإضاءة تتميز بمرونة خارقة تقريبًا، تحتوي على كل درجات الوضوح، وكل إمكانيات الألوان كما لو كانت بالتية العام، وكل ما هو ثابت، ويمكنها أن تخلق ظلالاً تنتشر في الفضاء مواءمة الاهتزازات تمامًا مثل ما تفعله الموسيقى. فتنظر منها كل القدرة على تنسيث الفضاء إذا كان هذا الفضاء في خدمة الممثل.

أدولف آبيا، ممثل، فضاء، إضاءة، رسم 1954.

الحاجة الواضحة لشخص قادر على تنسيق التكنولوجيات الجديدة ليست غريبة بلا شك على ظهور المخرج. لكن من الصعب التمسك بهذا التفسير الوحيد.

وقد لعبت عوامل أخرى، بدءًا من حجم الزيادة في الريبوتوار الذين يتضمن واحدة من المساهمات الرئيسية في الحياة المسرحية في القرن التاسع عشر. الإنتاج الدرامي تنوع والريبرتوار أثري المدخلات الخارجية. مرور فريق إنجليزي بباريس عام 1827 ومن بين ممثليه كين الشهير اكتشف تأثير مسرحيات شيكسبير التي لم تكن تمثل حتى الآن إلا في اقتباسات بعيدة عن الأصل. الدراما الروما نتيكية استندت على هذه الدراما المكتشفة حديثًا وأعلنت عن "خليط من الأنواع" التي تخالف الأعراف الكلاسيكية منذ ذلك الحين، قائمة المسرحيات تنوعت، متضمنة تنوعًا هائلاً في التناول. الأدوار ابتعدت عن الطرق التقليدية و"اختلفت عن بعضها البعض" (بيك دي فوكيير) المسرح لم يعد قاصرًا على شرائح فنية مستقر.

كل عمل يتيح أرضًا خاصة به، بعيدًا عن كل تقليد، أمام صعوبة أداء شخصيات خاصة جدًا، معرفة الفعل لم تعد كافية، طالما أن الممثلين ينتقلون من مسرح إلى آخر، بينما في نهاية القرن، طلب كتاب دراما خارجيين أصبح موضة، في المسرح الحر أملاً ثم عند لويتيه- بو، المخرج يتحمل معظم ما تبقى من وظيفة الوسيط بين عالم الممثلين وعالم المؤلفين في مقابل يتناول "المسرح الحقيقي" برناردور يضيف افتراض آخر إلى اعتبارات النظام المادي والأدبي: ظهور المخرج نجم عن "تعديل كم ونوع جمهور المسرح معًا". الثورة الصناعية قلبت في الحقيقة المشهد الثقافي، كما يقول بيك فوكيير. دور يرى في كثرة القاعات وانتشار الشركات علامة على أن الجمهور أصبح كثيراً جدًا.

الثورة كسرت الحواجز التي كانت تنصل بين الطبقات عن بعضها البعض. فرنسا هي اليوم ديمقراطية. الأكثر تواضعًا يريدون التمتع بنفس ملزات الأكثر ثراء، كذلك منذ نهاية القرن الأخير، نستطيع أن نقول أن الجمهور الذي يتابع العروض الدرامية كبير من المسارح لإرضاء جميع هذه الأذواق. لكن أيضًا كانت قد توقفت عند 25 أو خمسين عرضًا فيما مضى تصل اليوم بسهولة إلى العرض المائة بل المائتين وأيضًا بعد عدد مماثل من العروض يكون قد استنفذ نجاحه.

ل. بيك دي فوكيير. فن الإخراج

باريس 1884، ص23-30.

هذا التغير في العدد وتكوين الجمهور يصحبها تطور في موقفه من العرض. وانتهى ذلك بميلا وتجانس جمهور كان تختلف فقط في طبيعة العروض المطروحة والعائق الثقافي، الذي كان موليير قد صنع صداه بين "هؤلاء السادة في الهواء الطلق" والذين في "الأرض" في العصر الكلاسيكي، كان لدى المشاهدن تصور مشترك ومباشر في الرموز المسرحية. لتأكيد المناقشات النظرية التي تعترض على طريقة الحكم على المسرحيات، والتي أعطى نقد "مدرسة النساء" لمحة عنها. منذ الثورة على العكس، مشاهدون من أصول اجتماعية مختلفة اختلطوا في المكان نفسه. في كتابه عن "جمهور المسرح وتاريخه "كشف موريس ديكوت هذا الاختلاف:

إلى مشاهدي الطبقات البورجوازية الجديدة أضيف الزبائن العالميين، إلى جانب عدد قليل من المراقبين" مركب ومتفرق، هذا الجمهور الجديد لا يقتسم نفس المفهوم عن المجتمع والعرض الذي يمكن أن يقدمه المسرح.

لا يوجد اتفاق أساسي مسبق على أسلوب ومعنى هذه العروض بين مشاهدين ورجال مسرح، التوازن بين القاعة وخشبة المسرح، بين مطالبعة ونظام البلاتوه لم يعد مسلم به. يجب خلقه في كل مرة.

برنار دور "الشروط الاجتماعية للإخراج"

باريس 1971 ص61

المخرج من وظيفته تكوين عالم يكتفي بنفسه، دون رجوع إلى تقليد أو رموز لم يكن يعرفها الجمهور مطلقًا: أمام جمهور جديد وغير متجانس يفقد المعرض كل معنى خالد من أجل ألا يكون أبدًا غير لحظة، بدون شك أبدية، لكن حيث يبقى المعنى مشيدًا لكل شخص. تدخل الوسيط ظهر منذ ذلك الوقت غير ضروري. عندما أخرج انطوان "أندروماك" في الأوديون، بعيدًا عن البحث عن إنتاج المفترض للفعل، بني صالون من طراز لويس الرابع عشر مع شخصيات بملابس من القرن السابع عشر وبعض العجزة التي تذكرنا على المسرح بالمشاهدين الذين ملأوا البلاتوه في وقت الإبداع. كذلك وضع في اللعب الشروط الأصلية التي تحدد كتابة هذا النوع من المسرح إخراجه الأسطوري هو النظرة التي يمكننا أن نحملها على عمل قديم حيث الافتراض التراجيدي يكون بلا شك قد اختفى بعد ذلك. إنه يبين وجود وعي بالمسافة التي تفصل الجمهور عن العمل المؤدي، تطبيقًا على وجهة النظر النقدية هذه.

2- وظيفة المخرج:

بما أن تحول من نص إلى عرض، فإن الإخراج يطرح السؤال عن العلاقة بين هذين العنصرين. أندريه فيتشين وضع في الاعتبار السؤال الأصلي: المخرج، اليسار لا حرفي حيث معفرة العمل تحول النص إلى عرض، أو هل لديه صفة المبدع الحقيقي الذي يستخدم النص لكي يفرض رؤيته الخاصة للعالم؟ هل هو هنا لكي يخدم أو لكي يخدم نفسه؟ الأولوية تذهب للنص أو للعرض؟ مشكلة مصطنعة إلى حد ما، بلا شك، بما أن خصوصية المسرح تسكن بالتحديد في العرض الذي يعتبر مثل مجموع عضوي، لكن مسألة المكان ووظيفة المخرج ليست أقل طرحًا.

نص وإخراج

النقاش حول مكان الإخراج بالنسبة للنص ليس جديدًا منذ نهاية القرن السابع عشر، سان – إفرومون، يأسف على أن المؤثرات المسرحية تتضاعف على حساب قيمة الأعمال،

حماقة محملة بموسيقى ورقص وآلات وديكورات، هي حماقة رائعة. لكنها تظل دائمًا حماقة. إنها قبح تحت جمال خارجي حيث أنفذ بكثير من الإزعاج.

شاري دي سان – إفرومون

"عن الأوبرات" 1677.

طوال القرن التاسع عشر نجد نفس التعارض بين صناع النصوص والمدافعين عن الآراء، في مواجهة الذين يشعرون أن المسرح يدين بخصوصيته للعرض، بعض المنظرين يواصلون في اعتباره على العكس نوعًا بارزًا من الأدب حيث لا يعد التعبير المسرحي إلا ثانويًا. في عام 1819 بونالد يقول "العرض في فرنسا يقتل فن المسرح" بونفيل يتهم بريق عروض العصر بالزيف، وأثناء عرض "عهد سيزار" عام 1849 يؤكد: "الترف الذي لا يطاق للنسيج، للوحات المرسوقة، للإعلام، للورق الشفاف، للديكورات النباتية، لا أنت تصنع قضية الديكور، والملابس والإخراج! المطبقة على الأعمال الأدبية بالتأكيد! باربي دور فيللي يذهب حتى التنبؤ باحتضار المسرح، ناسبًا إليه تطوير الإخراج: " من المادية يموت المسرح" هكذا كتب، مضيفًا أن "المسرح بعروضه، ينتمي إلى كليات أدنى من الروح البشرية". بعض الكتاب مثل موسيه يفضل القول "وداعًا لمجموعة الحيوانات النادرة" أو هوجو عندما كتب "مسرح في حرية" موجهًا إنتاجهم الدرامي للقراءة الأدبي "في مقعد وتير" والتخلي عن هيبة العرض. مالارميه يؤكد أن "الكتاب في يدنا، إذا جسد بعضًا من فكرة جليلة، تعرض لكل المسارح".

من دلائل القول التأكيد على أن النص هو التكوين الأساسي للمسرح حتى في وقت ظهور المخرج. هذا المزيج يعبر عن قوة التنافس التي تسجل تطور الفن المسرحي. إنه ينتمي إلى عدم الثقة التقليدية التي دائمًا ما يبديها المثقفين تجاه الفنيين والبهلوانات.

علاقة النص بالعرض عاشت في صراع هذا التوتر يعكس التنافس الكامن الذي تسبب فيه تطور المسرح بين الكاتب والمخرج. في عيني الأول أي تدخل من الثاني يشكل تهديدًا مبهجًا. لا مادية الرؤية الشعرية لا تستطيع إلا أن تكون خادمة وخائفة من جانب المادية غير المتوقعة للعرض. نطلب إذن من الوكيل، المخرج أن يعيد ولاءه للنص، يعني لنوايا الكاتب، وضمان أن يظل النص هو محور العرض.

جان – جاك روبين (مسرح وإخراج)

1880-1980 باريس ص54

ضد دينية العرض، عائلة فنية كاملة من الجزء الأول من القرن العشرين تعلن خضوعها للنص وإعطائه الأولوية. كذلك زاهد يستجيب "لدفعة أخلاقية أدبية" جاك كوبو أعطى النص المكان الأول: "لتتبخر المميزات الأخرى وبالنسبة للعمل الجديد الذي يترك لنا حامل عار!" شارل دوللان يعتقد أن المخرج هو "مساعد الشاعر وليس ندًا له". أبناؤه الروحيين، جان – لوي بارو وجان فيلا مثلاً، صدى له. التسلسل الهرمي للقيم يعني أن المخرج في خدمة النص. يجعل منه وسيلة يجب أن يظل متواضعًا: "للتصدي لتحفة ما، كتب لوي جوفيه، ردًا على طلبه، حتى يسمعه، ليس إلا وسيلة: الخضوع". الوفاء للكاتب يصبح الفضيلة الأولى لمن لا يجرؤ أبدًا على الإدعاء بأنه مبدع: جان فيلار بنذ حتى اتخاذ لقب مخرج واعتبر نفسه مجرد مدير.

المبدع في المسرح، هو الكاتب. بقدر ما يوفر لنا الأساسيات. عندما تكون الفضائل الدرامية والفلسفة لعمله هي من هذا القبيل الذي لا يسمح لنا بأي إمكانية للإبداع الشخصي، عندما نشعر أيضًا بعد كل عرض بغضبه (...) النص هنا، غني على الأقل بالملاحظات المسرحية المتضمنة حتى حوارات الشخصيات (التثبيت، ردود الفعل، المواقف، ديكورات، ملابس الخ) يجب أن تكون لدينا الحكمة للامتثال. كل ما يبدع خارج هذه الملاحظات هو "إخراج" ويجب بهذا الفعل أن يذدري ويرفض.

جان فيلار، من التقاليد المسرحية

باريس، جاليمار، 1955 ص65

ليس من المؤكد بعد الإخلاص له نفس المعنى بالنسبة لجميع أولئك الذين يدعون ذلك. حتى عندما يؤكد "تقوى عمياء" للنص، لوي جوفيه يعترف "بأن كل نص مسرحي لا ينقب. وهو تحفة لا نهاية لها". وهذا يعني أن مهمة المخرج تمثل التصدي للتفسيرات المحددة والبحث في كل عمل عن "كل الأفكار، كل النظريات، كل الرؤى غير المتخلية" وهو يعلن خضوعه التام، جوفيه لا يعلن عن الحرية الكاملة المخرج ويطالب بكل "الحقائق" التي تميل إلى تجميد النفس في عقيدة بلا جدوى.

في دراسة عن "موليير ومخرجيه اليوم" ميشيل كورفان أظهر كيف كان وهمًا وضع هؤلاء الذين إدعوا الإخلاص المطلق. حول إخراج "تارتوف" لفرتاند لودو الذي يزعم "الخضوع الدقيق للملاحظات المتضمنة في النص" والرغبة في "احترام" المسرحية بحرمانها من كل تحيز، ويبين أن العرض المطروح لا يتضمن في الحقيقة غير "تفسير شخصي موجه جدًا، وفي أكثر من عرض متناقض جدًا لمسرحية تارتوف" في وقت سابق، اللغة المسرحية تكررت مع نص موليير، بتضاعف الحركات وتعبيرات الوجه، وهو ما سجل بالفعل في الكلمات: وفي وقت سابق بدعوى التقليد، لا يتردد في إظهار نفسه متعسفًا وغير موضوعي في اختيار بعض الإشارات الهزلية التي تعتمد على المفاجأة وفي التفسير الأخلاقي للشخصيات.

وفقًا لبعض العاملين، الإخلاص الحقيقي يتطلب عمل ترفيهي للنص. أنطوان فيتاسي يحترم وفاءه لموليير، بوضع أدلة ما يجعل من بمسرحيات مثل تارنوف أوكاره البشر، فضائح حقيقية بالنسبة لعصرها، فضائح من المستحيل تصورها إذا احتمينا وراء الاستنساخ التلقائي الرسمي عبر التقليد:

كان هناك يوم جيد حيث جاء موليير، رجل مسرح معروف، ثري ودنوي، إلى المسرح بمسرحية جديدة تسمى كاره البشر، في هذا الوقت، كان يعيش بطريقة سهلة ورائعة. الجميع في القاعدة كانوا يعرفون أعماله حدث أن سب الجمهور في فصل كامل! أعلن عن رفضه للإنسانية جمعاء والمجتمع هنا، الحاضرون في القاعة، يعنف غير عادي أتخيل الفضيحة الكبرى التي كان يجب أن يكون عليها الوصول الأول. وأطلب من الممثل أن يتذكر هذه الفضيحة عملي يقوم على استعادته وعلى أن أقول له أن الأمر لا يتعلق فقط باداء الدور.

أنطوان فيتاسي "صفقة" 1985، ص25

حتى لو أكد أنه في خدمة النص، المخرج لا يستطيع إذن أن يتحول إلى أداة. النص بالتأكيد في حاجة إلى مبدعه حتى يأخذ معنى والعرض هو تفعيل العناصر الظاهرية المتضمنة مهمته، حسب قول باتريس بافي "استخراج والتعبير، كما ننتزع العصير (المسرحي) من الجزر (النصي)" دائمًا المخرج كان حرفي يهتم فقط بملأ ما تسميه آن أوبرفيلد ثقوب النص. ومع ذلك يجب أن يضع له في القضاء ما ليس في البداية غير استمرارية و"يجعل كلمات النص تنطق بطريقة "تقول" بها شيئًا للمشاهد" (مشيل كورفان) كل إخراج وظيفته شرح وتحديث إمكانات العمل، حتى لو أعلن الخضوع الكامل للنص، فهو يضع المخرج على المسرح في وضع "الهيئة المطلقة" طالما أنه يجعل منه "الوكيل والضامن للعالمية ولحقيقة العرض" (برنار دور) إنه يفترض جدلاً بين الخضوع والحرية. فمن الاختيار، يمتلك سلطة لا تنضب: "الطبيعة نفسها الخاصة بمسرحية ما هي أن تكون مؤداة ووسيطة" كما يقول لوي جوفيه.

خطاب الإخراج

بالنسبة لمخرج، كل عمل يتضمن دعوة للسفر. تشجع من يخرجه بالذهاب للبحث ليس عن معنى حصري، لكن عن معاني مضاعفة لا يمكن أن تظل في الرياح، بما أن المسرح في علاقة دائمة مع المجتمع الذي يتوجه إليه. النص المكتوب بعيد عن استنفاذ ما يمكن أن تقوله كل شخصية. منذ ستا نسلافسكي نعلم الأهمية التي يأخذها المفهوم الضمني للنص في تكوين الشخصية. وعلى الإخراج يجعلها تستمع عندما يتعلق الأمر بمال أو مشاكل أيديولوجية، دون ما فوق النص الذي يجعل الإخراج يفسر ما هو غريب علينا، المعنى نفسه للموقف الذي يخاطر بهروبنا. وكذلك عندما أعلن مارثيو في "الاعترافات الكاذبة" عن "الخمسة عشر فرنكًا إيراد" التي خصصها السيد ريمي لدورمنت أو "الخمسين ألف جنيه إيراد" التي أتاحتها الأرملة الشابة أرامنت، إنها هنا ثروة حقيقية ولابد اليوم من دهاء إخراجي لجعله يفهم:

النص الناطق لا يكف عن أن يكون مرجعًا للسياق الاجتماعي وكما ينبثق عن شخصته تقوص وتتوجه لجمهور معاصر، فلا يفسر هذا السياق. دون علم أو إعادة اكتشاف يظل ناقصًا وأيضًا غير مفهوم. إلى خشبة المسرح لعدد لبناء شروط التفاهم. إنها تضاعف النص مما تحت النصوص وما فوق النصوص دون أن يخاطر هذا النص بالبقاء بعيد المنال.

برنارد دور "النلي وخشبة المسرح" 1984.

حسب مقتضى الحال، فإن القصد من المسرحية هو العناية بنا أيضًا، ويجب أن تتوافق مع حساسيتنا الخاصة. عندما، في ذروة حرب الجزائر، عرض TNP "الكادري زالاميا" مسرحية كالدورون التي إزدانت على الفور بكثير من التلمحيات التي لم يعدم جمهور 1960 عن فهمها. مخرج يعلن عن احترامه مع ذلك لأرتودكست النص، جان فيلار لا يمكن تجنب توجه العرض لمعاصريه.

لم يعد هناك عالم مغلق، هو عم خشبة المسرح (التي تعبر عن الكاتب والممثل أو المخرج) والذي سيكون له الحقيقة التي يجب أن تستسلم لها القاعة وهي تنسى نفسها. هناك علاقة بين خشبة المسرح والقاعة من خلال إظهار عرض يستمد حقيقته ليس من فكرة مسرحية ما أو رغبة في التواصل المطل على فعل حب واحد، لكن بتعبير مشترك لمنتجي ومستهلكي المسرح: تجربة شركاتهم.

برنارد دور "مقدمة"

باريس 1967

قراءة نص درامي ليست أبدًا محايدة على الأخلاق، وبالتالي لا تلتزم معنى شامل ونهائي. تتطلب على العكس وضعًا دائمًا في المنظور الذي يشير أيضًا للمشكلات الجوهرية التي أثارتها كتابة الكاتب بعيدًا عما هو موجود بين الظروف حيث يولد النص والقضاء الزمني حيث يبعثر على خشبة المسرح أوديب ملكًا كانت قد كتبت قبل وقت طويل من فرويد الذي ركز على الأسطورة. ومع ذلك هل يمكننا أن نقدم اليوم على المسرح مسرحية سوفد كل متجاهلين موضوعات التحليل النفسي؟ مع مرور الوقت أعمال الماضي تزداد غنى قبل إعادة التقييم التي تمنحها لها نظرة كل جيل؟

أورجون، ألم يكن محبًا سرًا لنارتوف؟ دون جوان (مللي الجنس على الأرجح أيضًا) هل كان شيئًا آخر غير ممثل للارستقراطية الجديدة المتدهورة في صراع مع قيم الأرستقراطية التقليدية التي يجسدها والده؟ لكن هل كان موليير يعلم ذلك؟ وإذا كان يعلم، هل المصالح القوية لم تمنعه من الاعتراف بذلك؟ النفاق الاجتماعي الإعارة القسرية، الجهل، كل ما ككان إذت عقبة أمام التعبير الحر لعواطف الناس، والفهم الدقيق لأفعالهم، نحن المحديثن (نكون) بالقياس اليوم قادرين على رفعهما: الإخراج هو هذه العملية ذاتها، عملية رفع الرقابة. وهكذا نفيد بالنصوص القديمة ومن كتبوها بالمعرفة التي تفصلنا تمامًا عنهم – كما أهل العصر الذري الذين أضاء وأشعلته السناج.

دانييل ساللو ناف، براهين الفن، 1988، ص95

كل إخراج يعتمد بالضرورة على العمل بخطاب يخاطر بالتماسك في كل لحظة يدخل فيها في صراح مع ما يبدو ومن عرض النص. فهو يضع بالأدلة التناقضات الأيديولوجية التي تقوم، كما يدعوها برشت، على النحو المطلوب أو سعيًا إلى ما قد يبدو واضحًا في الحكاية، فالمخرج يترك للمشاهد إمكانية صناعة معنى، ومن خلال الصور التي يفرضها، يكتشف حقيقة العمل المتحركة:

الإخراج هو صناعة معنى. إن فك تشفير النص بداية من معنى واحد ومتابعة منطقه حتى أقل أجزائه (...) وهذا يعني أننا نريد تحديد معنى يكون صحيحًا بينما تكون المعاني الآخرى خاطئة، وهو يتحمل مسئولية المعنى، وقبول قول حقيقته كما الحقيقة. لكن مع دفع حقيقة واحدة حتى نهايتها المنطقية.

الآن فرانسون، موسمان في التل، لقاء مع

شانتيل بوارون. ص10 (مسرح جمهور)

نفسهم أن بعض الكتاب المعاصرين يترددون أمام تدخلات المخرج، كما لو كان خطابًا غريبًا يخاطر بأن يفرض عليهم يشوه المعنى. أنهم يشكون في الممارسين لخشبة المسرح من اعتداء السلطة ويخشون من الشعور بأنهم لا يملكون عملهم بالوسطاء الذين يعتبرونهم متدخلين: بلا تمييز بلا شك، لأنه زعم بعض التجاوزات، ضربوا بجدية ما يحمله المخرجون لقراءة أعمال تقدم على المسرح التقاسم يظل مفتوحًا.

أي إخراج لا يستطيع يحل العمل، بداية هل يجب أن يحله؟ لأن يجب أن يجعله حاضرًا، ويوجد عدد غير محدود من الطرق للقيام بذلك. حقيقة المسرحية تكمن في الفترات الفاصلة بين بهجها المختلف لكن عندما يتعلق الأمر بالعرض الأول لهذه المسرحيات، ألم تكن فرصة لها قبل أن يتصدى لها المخرجون، لقد تم عرضها، ماذا أقول؟ عند سفح الخطاب، مع العفوية والفورية، ومع التطبيق والحياد، ومع البساطة...

ميشيل فينافير "الوضع في الكثير"

مسرح/ جمهور. ص71.

المخرج

في مواجهة هيمنة النص، بعض المنظرين دعوا لقطيعة جذرية مع رؤية "نص – مركزي" (باريس بافي) للإخراج. تمردًا على "ديكتاتورية الكاتب" (أنطونين آرتو) فهم يتناولون النص كعنصر من العناصر الآخرى. منذ عام 1905، جوردون كريج حليم بمسرح ينتج عن نشاط إبداعي لفنان وحيد، قادر على تسيد كل المواد المشاركة في صناعة العرض:

فن المسرح ليس هو لعبة الممثلين ولا النص ولا الإخراج ولا الرقص: إنه يتكون من عناصر تكونه، من الحركة التي هي روح اللعبة، من الكلمات التي هي جسد المسرحية، من الخطوط والألوان التي هي وجود حتى الديكور، من الإيقاع الذي هو جوهر الرقص.

جوردون كريج، عن فن المسرح،

باريس، 1943، ص104

بعد ذلك بقليل، في عام 1935، أنطونين آرتو يعتقد أننا يجب أن "ننهي خرافات النص هذه والشعر المكتوب" لوحظ بعمق من قبل المسرح الشرقي ورغبة في إيجاد ما يمين "الإغراء المادي للمسرح" يرفض كل ما يعود، في الممارسة الغربية، إلى الأدب، حالمًا بمسرح بدون نص، بقدرة على التضحية، يدخل المشاهد في قلب طقس مكثف وسحري.

يجب اعتبار المسرح، ليس كتعبيراً عن نص مكتوب، وجميع هذا الإسقاط المزدوج الذي يخرج من النص، لكن كعرض متوهج لكل ما يمكن يؤخذ من نتائج موضوعية، لحركة، بكلمة، لصوت: لموسيقى وتركيباتها فيها بينها. هذا العرض الحيوي لا يمكن أن يقدم إلا على المسرح وعواقبه الكامنة أمام المسرح وعلى المسرح، والكاتب الذي يستخدم كلمات مكتوبة ليس عليه إلا أن يعمل ويجب أن يترك الساحة لمتخصصين في هذا السحر الموضوعي والحركي.

أنطونين آرتو، المسرح وبديله،

باريس، جاليمار، 1964، ص113

بعد هذه النظريات عن الرؤى، بعض المخرجين المعاصرين، مثل روبير ويلسون أو تادوز كانتور متصرفون يطابقون حرية تنظيم عناصر العرض حسب مزاجهم، مؤكدين كما لو أنهم المبدعون الحصريون للعروض التي يخترعونها. حاضر على المسرح، كانتور يسهر على توظيف مؤلفاته، يعدل عند الحاجة طريقة أو حركة ممثليه الذين يعتبرهم مجرد عناصر بلاستيكية. ويلسون يطالب، هو أيضًا، بدقة أكبر من ممثليه ويصمم تحركاتهم بالمليمتر تقريبًا. أحدها والآخر يعملان على الصورة المسرحية التي يجردانها من كل واقع وهما يضعان في الاعتبار الوهم: يستخدمان الاستمرار والفضاء مع مزيج من التطور التقني وتجريده من التطرف، ويبنيان عالمًا حالمًا، أحيانًا متناغمًا وأحيانًا متنافرًا، لكنه دائمًا متفرد الجمال يجمع بين غير المألوف والقلق. لكي يحققا ذلك، لا يلجأن إلا قليلاً إلى النص، الذي ليس قانون ولا أولوية ولا تفرد وعندما استخدماه، بعيدًا عن تنفيذه في الفضاء أو وضعه في أداء صوتي فقط،

فإنهما يفرضان عليه هياكلها البصرية، معززان بقوة مادية الكتابة. أحيانًا لم يعد النص إذن يتضمن سوى دائرة صوتية لا تنتمي إلى أي اتصال في المعنى، كما في عرض "إديسون" (1979) وأحيانًا أخرى، يرفضان أي سيكولوجية، فالكلمة تصنع من ذاتها صورة، تنتزع قوتها من كثافة دلالتها. كذلك في "الفصل الميت" كانتون يطلب من الممثلين تدفق ميكانيكية نص فيتكينقيش "تورم عنقي" دون فرض علاقة بينه وبين وحدات التخزين في حس اللمس المتصل بالحياة. في مسرحية بالمعنى الحرفي كما المجازي، أقل علاقة بين نص مارجريت دورابس والصور الرائعة التي يمتلكها.

بالنسبة لشراء المسرح، الإخراج لا يرتبط أبدًا بعنصر النص، ويتحول إلى إبداع مسرحي خالص.

3- عمل المخرج:

الإخراج هو مجموع العوامل بها مسرحية مكتوبة تصبح مسرحية ممثلة.

دير – ايميه توشار، "ها والمسرح أو قاعدة اللعب"

باريس 1949

الإخراج يحقق ما لم يكن ظاهرًا في النص المسرحي، إنه يعطي للكلمات ثقل متعدد المعاني من خلال الصوت، والجسد، وحركات الممثلين، وإسقاطهم في فضاء واستمرارية. إنه ثمرة لنضج شخصي وجماعي. الزمن يلعب دورًا هامًا بيتر بروك يعتبر أن فترة عمل عرض يجب أن يتحول بالنسبة للمشتركين فيه إلى ماضي مشترك، في حياة بلاغية قادرة على الإبداع. ذلك أن قوة الإنتاج تفرض دائمًا تخفيض زمن الإعداد. من النادر أن يصبح الإخراج سباق ضد الساعة، ويجب حرق المراحل.

مراحل الإخراج

عندما تكون لدينا مسرحية، تبدأ بعمل تحليل بارد إلى حد ما، يقال أن كل شيء جيد. ماذا يريد الكاتب أن يعبر؟ (على إفتراض أن الكاتب لديه شيئًا يقوله) إذا وقعنا على مقطع يبدو لنا غامضًا، وجعله محلوظًا قبل بدء البروفات، في محاولة لنرى ونسمع المسرحية، وجذب عين وأذن المشاهد الذي يسمعه ويراه لأول مرة، فلابد من تفكيك الآلية، كساعاتي يصلح ساعة عندما تتبدى أمامه هذه الميكانيكية المعقدة، قطعة قطعة، مع وجود مكبر تختبرها واحدة بعد أخرى، فإن عكس العمل الذهني، عمل حرفي ماهر، عمل التفكيك هو الأكثر أهمية، ذلك إنه هو الذي يقود كل الآخرين، هو الذي يختار الممثلين حسب لياقتهم البدنية، وسائلهم، طريقتهم في الكلام، هو الذي يفرض المنطوق المسرحي، ويعهد إليه بتوجيه مصمم الديكور. إن هذا الاعتبار هو الذي يوحي بالجو والإضاءة.

هذا العمل سوف يقول لنا كيف يجب إنشاء الإخراج، الفكرة العامة التي سوف تحركه، الروح التي بها ينفذ العرض. فقط إذن مما يمكننا أن نسمح لخياله بأن يعمل. دائمًا، ما يصبح تبديد العمل خطرً. لدينا الرغبة في جمع كل الورود ويجب عندئذ اختيار إذا كنا نريد تكوين باقة متناغمة. هنا فقط سوف يبدأ عمل البروفات.

مشارل دوللان، "إنها الآلهة التي نحتاج إليها" ص288.

العمل التحضيري:

المخرج لا يصل إلى بروفة أولى دون أن يكون قد قام ببحث شخص على النص وحوله. هذا العمل التحضيري يتخذ أشكالاً عدة. عندما يتعلق الأمر بكاتب معاصر، بعض اللقاءات الأولية تسمح بتجنب سوء الفهم، كما أن بعض الكتاب يفضلون ألا يدخلون في عمل المخرج. عندما تخرج مسرحية كلاسيكية، كل شيء يبدأ بالمؤلف من خلال فك رموز النص الدقيقة والشاملة، مع العودة المتكررة للقاموس التاريخي. معالجة مسرحية لكورني تتطلب على سبيل المثال ثقافة لغوية متينة، طالما أن اللغة بعيدة عنا، المخرج يجب أن تكون لديه القدرة على الإجابة على الأسئلة التي يطرحها عليه الممثلون: فهم يريدون أن يفهموا النص الذي يؤدونه.

الأعمال الكلاسيكية صدمت قارئ اليوم بالكثير من التلميحات والإفتراضات الغامضة عليه. العمل المبدئي سيوضح بطريقة أفضل هذه العناصر. كذلك، فإن تلميح أسقف دي قانو في المشهد الرابع من الفصل الأول من لورنزاسيو يجب أن يضيء لكي يجعل معارضو التدخل في المسرحية. السياق الاجتماعي - التاريخي الذي شهد ظهور عمل ليس غريبًا على محتواه: روجيه بلانشون وضع في الاعتبار كيف أن عواقب الفروند وإقامة حكم لويس الرابع عشر المطلق ظهرت في خاتمة تارتوف التي لا يمكن فهمها دون الرجوع إليها. أخيرا، لقد رأينا أعلاه تأثير ظروف الإنتاج المسرحي والاعتبارات المادية ما كان لها على الكتابة الدرامية، حتى إذا لم يكن التنفيذ إجباريًا لتحقيق النظر ودون الذهاب بعيدًا أيضًا عن دانيال ميجيش الذي يبني اعتراضه عبر مصفاة التاريخ، باحثًا على سبيل المثال عن تتبع كل عروض "هاملت" التي سبقته، إخراج يتجاهل في هذه الحالة ما يسميه أنطوان فيتاس "ذاكرة المسرح".

في تحضيره، المخرج يستطيع أن يؤكد الحاجة إلى دراما تورج أو مستشار أدبي، مساعد خاص مفيد عندما يتعلق الأمر بتحضير أو ترجمة. بالتدريب الأكاديمي دائمًا، الدراما تورج يضيء الأبحاث اللغوية ويجلب عناصر معلوماتية عن السياق الخاص للأعمال وكذلك تفسير النص. هذا العمل التي تضعها الضرورة أحيانًا موضع تساؤل يسمح مع ذلك للمخرج بامتصاص عالم المسرحية واستكشاف أسراره. دون الإخلال بإبداعه، يساهم في تغذية رؤيته النقدية.

تأسيس الفريق الفني:

بعد إتمام هذا الإعداد، المخرج يجمع حوله فريق فني سيعطي وحدة ونهائية للعرض: "إنه منظم التجمع، هو الذي يخلق تماسكه ويغرس فيه الأفكار" هذا ما يقوله ميبرهولد. في نشوء اكتشافاته الأولى وتوجهاته الجمالية يختار مصمم الينوجراف ومصمم الملابس، ودائمًا أيضًا مصمم الإضاءة والموسيقى أو مبدع الموسيقى التصويرية. المسرح يتطلب مشاركة مختلف المبدعين المشاركين بطريقة منسقة. تجانسهم يتجنب بداية أخطاء تجميع أفراد دون صلات فنية تتسبب أحيانًا في بعض العمليات المعقدة. بعض المخرجين يختارون فريقهم بما يتناسب مع العمل المقدم: آخرون يعملون دائمًا مع نفس المشاركين: جان - بيير فرجيبه، باريس شيرو مع ريشار بيدوزي وجاك شمايد. هذه التجمعات المتكررة لمرات كثيرة تخلق التواطؤ الذي يعطي لكل عرض أسلوب متميز وهوية فنية.

التوزيع:

التوزيع يتضمن لمسة المخرج الأولى. إنه للأسف ودائمًا محدد باعتبارات اقتصادية، وبصفة خاصة في المسرح الخاص أو دعوى النجمات على رأس الأفيش بناء على ضرورة تجارية. المبدأ ليس جديدًا، دوللان شجب ذلك بالفعل في عام 1927:

النجمة اختراع تجاري، لكن ليس له أي سبب مفيد في وجوده من وجهة نظر درامية. شارا دوللان، إنها الآلهة التي نحتاج إليها، ص44.

طالما أننا مازلنا سعداء بوضع رسم ممثل على ملصق بحروف كبيرة جدًا لأغراض الدعاية والإعلان، لا أقول أي شيء آخر. لكننا نشوه، تخون مسرحية لحساب هذه أو تلك النجمة. ستعترفون أن هذا يصبح أكثر خطورة. وذلك ما يحدث منذ سنوات والذي لم يستطع أن يسهم، صدقوني في القاء عدم الثقة على فننا.

منذ سنوات، غنية بالمعونات، بعض المسارح اللامركزية استسلمت هي أيضًا لإغراء عمليات تأجير وسائل الإعلام ونجمات السينما هذه الممارسة يمكن أن تسبب بعض المفاجأت، عندما يتغذى دور البعد الأسطوري الذي رفعتها رؤيته، لكنها بصورة واضحة زادت من التكاليف وظهرت أحيانًا مشكوك في سياق مؤسسة معانة من السلطة العامة. ويحدث أحيانًا أن نقص الموارد بسبب الإنتاج، يصبح المخرج مضطرًا للتخلي عن ممثل كان قد اختاره.

دائمًا ما نعتبر أن اختيار المؤدين كان محددًا من خلال ملاحظات فنية للكاتب والاتفاقيات المسرحية التي تشير إليه. ولقد تمت الوظائف منذ فترة طويلة متضمنة معايير محددة حسب رموز الكوميديا والتراجيديا وبناء على ذلك اختير الممثلين. الشخصيات سكنت حسب طبائعها وملامحها وأهميتها المفترضة. كل وظيفة كانت لها مطالبها وصلاحيتها: الفتى الأول له شكل مليح، الملك أو الأب النبيل، زيادة الوزن لها أهميتها، الخادم والخادمة لهما مرونة والتنقل في كل اتجاه... هذه الرموز كانت تسمح بالتوافق مع الشخصيات النمطية والممثلين الذي يؤدونها هؤلاء كانوا يختاروا وفقًا لخصائصهم الخارجية - كان لديهم "شكل الاستخدام" -

وإمكانياتهم الفنية. الكتابة المعاصرة تتجاهل هذه القيود الرسمية، شخصياتهم تهرب من كل ما هو تصنيف. مسألة الاستخدام لم تعد مطروحة. حتى عندما كان المخرجون يعملون على نصوص الريبراتوار، كانوا قليلاً ما يهتمون بهذه المتطلبات القديمة، مفضلين جميع ممثليهم بناء على قراءتهم الشخصية للمسرحية: بعيدًا عن أي فرض. في عام 1965 منح الشاب الفاتن تقليد الوجه المسجل كما وصفه ميشيل بيكولي، ابن الأربعين، مارسيل بلو وال نهج اقتراب جديد وجدير بالذكر من شخصية دون جوان لموليير. كذلك التنافس بين كابوليه وعائلة مونيتجو في روميو وجوليت يمكن أن يشير عند هانز بيتر كلوس إلى العداوات العرقية الحالية، وترتوف يسجل عند آريان مونشكن على خلفية الأصولية المعاصرة. المفاجأة تبرز جوانب غير متصورة في العمل. كذلك بعض المخرجين لا يترددون في اللعب "ضد نوع"، بعد أن فضوا على جيرار دوبارديو دور تارتوف أو على ميور ميو دور هيرميون.

اختيار التوزيع يعد بالنسبة لجاك لاسال كأنه "الأكثر قصورًا في العلاج، والأكثر خطورة إذن "فهو يوجه العرض كله، لأنه حامل المعنى. في عصر حيث قليل من الهياكل تسمح بالحفاظ على فرقة دائمة، من الحساسية النجاح في تجميع ممثلين قادرين على العمل معًا، نمط من الإنسجام أو على الأقل لواطؤ فكري يصبح ضروريًا بين الممثلين، ويحدث عندئذ أن بعض المخرجين المتلاعبين يلعبون لعبة المتدربين السحرة وهم يجمعون شخصيات قوية ومتباينة تمامًا، وهم يبحثون عن إثارة نوع من التفاعل الكيميائي ينوون أخذ جانب المخاطرة بكل ما يؤدي إلى الإنفجار: لقد رأينا إخراجًا للآنسة جولي لستر ندبرج لا يقام تصادم اثنين من الأمزجة غير المتوافقة. وفي المقابل فإن التصلب أصاب الفرقة المعتادة على إيجاد عرض أو آخر يمكنه أن يؤثر على جودة العمل المنتج. جريمة توزيع تتطلب كيمياء خفية وقد يحدث أن المخرج يخضع لقسر مؤسسي غير رسمي، سيضطر للعمل مع ممثلين مفروضين عليه أو مطلوب استخدامهم: دعى لإعادة عرض لورنزاسيو في الكوميدي فرانسيز، بعد أن أخرجه في جرونوبل، جورج لافودون غير جذريًا إخراجه الأول وفقًا لأداء دور البطولة، الذي قام به ريدجيب ميتروفيستا خلفًا لآربيل جارسيا فالويس. في هذه الحالة فإن العائق كان مثمرًا. ويمكن في أحيان أخرى أن يكون كارثيًا. عمومًا، فإن المخرج عادة ما يقوم بتوزيعه دون الأخذ في الاعتبار إلا رؤاه الشخصية في حدود – بطبيعة الحال – توافر أرضيات الممثلين القائمة

. إنه في حاجة إلى حكم مؤكد يسمح له بالتأكد من أن كل ممثل قادر على أداء الدور بما قدر له، ومعرفة جيدة للبيئة، حتى لا يتعلق في الإنسياق وراء التوزيع الروتيني. هناك أسر فنية حقيقية بالتأكيد تمنح ميزة الخبرة وكثيراً ما نجدها محليًا في المسارح اللامركزية: اكتشاف ولقاءات غير متوقعة غالبًا ما تكون مفيدة لديناميكية العمل وتجديد الممارسات: اليوم، يلاحظ جاك لاسال أنه في عام 1985، كل إبداع هو دائمًا فرصة لإعادة توزيع البطاقات مع وجوه جديدة يمكن أن يكون لها تأثير في عدم الاستقرار؟".

فيما يتعلق بالأدوار الهامة، فمن النادر على نحو متزايد اختيار ممثل لسمعته. ويتم ذلك في الغالب على ما يسمى المنافع، يعني الأدوار الثانوية، أو عندما يجب تغيير ممثل فاشل، في عرض معاد. ومع هذا أيضًا يتم تنظيم تلك الدورات القاسية، حيث أن في قاعة بدون جمهور، يبحث الممثل عن التزام لا ينتج إلا من تسلسل بضع دقائق لإقناع المخرج بموهبته وحضوره.

على غرار شارل دولان ولوي جوفيه، بعض المخرجين مثل أنطوان فيتاس ومارسيل ماريشال، يحبون أن يكونوا ممثلين في مسرحياتهم. يعطون أنفسهم سعادة العيش في العرض وسط ممثلين آخرين، فيقتسمون معهم الشعور بالعروض والإشراف في نفس الفرصة اجتناب التطور الذي يحدثه التواصل مع الجمهور في عملهم. إنهم هنا يرتبطون ثانية بالتقليد القديم للمثل - المخرج.

العمل على الطاولة:

في جلسة الاجتماع الأولى للمثلين مع الفريق الفني، فإن عناصر قوية جمعها خلال عمله التحضيري، تجعل المسرح يقدم المسرحية التي تمت قراءتها بوجه عام. يحدد توجه مشروعه عند الحاجة، يمكن توزيع بعض الصفحات التي تتضمن أدوار كل ممثل أو تضم عناصر درامية ومعلومات ببلوجرافية.

يطلب بعد ذلك من مشاركيه شرح الاتجاه الذي تتخذه أبحاثهم. النموذج الأول للديكور يمكن أن يكون قد قدم وكذلك اسكتشات الملابس. جدول البروفات قد تحدد. إذن يبدأ العمل.

خلال الأيام الأولى، بعض المخرجين يتوجهون إلى ما يسمى "العمل على الطاولة" يقومون بقراءات كثيرة للنص، وبعد تفادي أي تفسير سابق لأمانة، يستطيع المخرج أن يطلب المزيد من مهندس الصوت. ويستطيع على العكس تحويل هذه القراءات إلى تجارب من خلالها أن يجرب كل ممثل إمكانيات كثيرة. إنها الفرصة لتوضيح مختلف المشاكل التي يطرحها النص، وتحديد رهان كل لحظة في المسرحية، وتوجيه التفسير. وفقًا لشخصية المشاركين، هذا العمل على المائدة يستغرق وقتًا أكثر أو أقل. عند روجيه بلانشون، الدورات اكتسبت سمعة إنها بلا نهاية ويمكن أن تمتد إلى ثلاثة أو أربعة أسابيع. وهي تسمح أيضًا لكل ممثل بتحديد المواقف بدقة، حيث يجب أن يتدخل ووظيفته فيما يتعلق بالحكاية، وهو ما يكون مفيدًا له لبناء شخصيته. وهو ما يبين كيف أن تدريبًا قد سرد هذا العمل النوعي جدًا.

التحليل الأول يحدد المواقف الأساسية، التي من خلالها توجد الشخصيات. بلانشون لم يكن يحدد أبدًا طبقة الجملة، لم يكن يعطي أبدًا تفسيرًا سيكولوجيًا للتصرفات القائمة (...) كل ممثل كان يجد وحده التفسير، وكان بلانشون يتناوله فقط عندما لم يكن الإيقاع منضبطًا والمواقف واضحة إلى حد ما. وعندما كان يوجد الإيقاع، فإن بلانشون كان يحدد الظلال ويجعلها تمر (...) لم يكن يتردد في العمل بالنص، إذا كان الممثلون يجادلون حول بعض الجمل أو إذا لم تظهر الحكاية بشكل واضح تمامًا.

هيلين بليسكن "المدينة" ص277

مخرجون آخرون يترددون في هذا العمل الأولي الذي يحكمون عليه بأنه فكري للغاية، يفضلون أن ينتقلون مباشرة إلى البلاتوه. بدلاً من تحليل فكري، فإن اللعبة هي التي تصبح إذن منتجة للمعنى. وبالنظر إلى هذه المقترحات على أنها الأكثر غنى عن غير محددة بمعاني موضوعة من قبل، هؤلاء المخرجون يشجعون الممثلين يرتموا بالحدس في "تجربة شاملة تمامًا" (جان – لوي مارتينللي) لعب مع النص بكل إمكانياته بعد أن وجد فيه مارة غير متوقعة، دون أن يكلف نفسه عناء الإتساق المباشر. أنطوان فيتاسي أثرى هكذا إبداعاته متعددة الاكتشافات بواسطة ممثليه من خلال بحث جامح "سجنه" في وقت لاحق. جورج لافودون اعترف بمفاجأته أمام افتراضات اللعب المنتجة في الطاقة عن طريق الممثل الذي أدى الدور الأول في ريتشارد الثالث. على الرغم من التعارض مع أفكاره الخاصة بالنص، حكم عليها بأنها الأفضل بعد ذلك، بالنسبة للانضباط الدرامي المفروض من الخارج.

من الضبط حتى البروفة الأخيرة:

عندنا، المخرج لا يظهر في المسرح مع "فكرته" أو "رؤيته" خطة إخراج وديكورات، كل شيء قد تم. رغبته ليست في "تنفيذ" فكرة. لمسته تتمثل في تنشيط وتنظيم نشاط إنتاجي للمثلين (موسيقيون، رسامون، الخ) بالنسبة له، بروفه لا تعني ابتلاع بالقوة مفهوم متوقف بداهة في رأسه، لكن موضوع على المحك.

برتولديرشت، كتابات عن المسرح

باريس، 1972، ص405

الزمن لم يعد موجودًا، إذا كان قد وجد يومًا، حيث كان يأتي المخرج مع إخراجه المكتوب بالكامل وكان يضعه أمام الممثل. العمل المسرحي يتطلب حوار دائم بين المخرج والفريق الفني والممثلين. الجميع معنى بالتنقيب كل منهم ينتمي للإنتاج وتلك هي المساهمات الفردية التي تحدد النتيجة جنبًا إلى جنب مع الطاقة الكامنة.

هناك إغراء كبير للغاية للمخرج لتحضير إخراجه قبل البروفة الأولى، هذا طبيعي ودائمًا ما أفعله. الشيء الوحيد الذي يساعدني هو أن أعرف، وأنا أجعله مسألة، فلا شيء من كل هذا لن يكون مأخوذًا على محمل الجد في الغد.

بيتر بروك، "الشيطان هو الملك"

مسرح/ تربته 1991، ص35

على عكس ما يمكن أن يؤدي إلى الاعتقاد، عمل البروفات ليس به ميكانيكية (آلية) وهو يختلف ليس فقط وفقًا لنهج معين يسلكه كل مخرج، ولكن أيضًا من حيث تطور المشروع. إنه يخاطر بالوقوع في الرقابة، التي هي موت الفن، نادرًا ما يتم تنظيم البلاتوه، حيث سيلعب العرض، فالبروفات تدور عمومًا في قاعة مخصصة لذلك، أو في ستوديو مشغول بالكثير أو القليل، وحيث النسب ليست هي بالضرورة نسب خشبة المسرح، وهو ما يطرح الكثير من المشكلات. في الوقت الذي يبدأ فيه العمل، عناصر الديكور لا تكون قد نفذت دائمًا، استئناف العمل يتلخص في مؤشرات على أرض الواقع.

كل يوم يتم تقسيم العمل إلى خدمات متعددة، ومدة تختلف باختلاف إمكانيات الممثلين ومتطلبات الإنتاج. من النادر، خاصة في الأوقات الأولى، أن يتابع كل الفريق الفني مجمل البروفات، حتى وقت قريب رفض باتريس شيرو حتى بالنسبة للممثلين حضور عمل خشبة المسرح والذي لم يكن يمثل لهم إلا دهشة بالغة، وفي المقابل فإن في مسرح الشمس جماعية الممثلين المشاركة في الاجتماعات حتى قبل توزيع الأدوار، آريان موتشكين تحتفظ بحرية الطلب في كل وقت من ممثل استبداله بآخر أو اتخاذ أي اقتراح من قبل زميل.

الأوقات الأولى، تتم خدمات الممثلين وفقًا لتقطيع النص الذي لا يتبع بالضرورة نظام المسرحية تسلسل بتسلسل المخرج يجعل كل شخص يعمل وفقًا لجدول وتطور بشكل شخصي بتناوب الدورات مرتين أو ثلاث مرات والمشاهد الجماعية. توضيح مشهد من الفصل الرابع يمكن أن يسمح أفضل بإيجاد طريقة للعثور على أي مقطع في الفصل الأول. الشيء المهم هو سرعة أول دورة للمسرحية نسبيًا تكتمل ويتم فيها تحديد مختلف القضايا الخاصة بكل شخصية.

القلق بإزاء جودة الصورة، يدعو بعض المخرجين إلى الحرص على تطوير الممثلين منذ الإنطلاق في سيتوجرافيا مفروضة، وفقًا لمسيرة قريبة من مسيرة صناع البلاستيك، كونوا مع السينوجراف عالم مرئي حيث التناغم والمعنى يتكسران عند أدنى إنحراف. دقة تنفيذهم محددة بالميلمتر. وهي مصحوبة دائمًا بمحاولات الإضاءة. وهذا يحد من حرية الممثل، المضطر لأن يجد في نفسه أهمية الحركات المفروضة عليه. وعلى العكس ترك الممثلين يبحثون في الفضاء عن علاقة سليمة تستند إلى الموقف، بينما آخرين لا يركزون في الإخراج إلا مؤخرًا، مع الوضع في الاعتبار تقلبات اللعبة، هؤلاء يتحملون قدرًا من التحركات والحركات. بأفعالهم، باقترابهم أو التباعد الذي يخلقونه بين بعضهم البعض، الممثلون يرسمون المحاور التي تحدد تدريجيًا هيكلة الفضاء المسرحي. السينوجراف يلاحظ هذا العمل، لتطوير أو تنقية جو اللعبة وفقًا للمقترحات.

وكل من هذين الممارسين مزايا وعيوب، لا توجد قاعدة عامة. كل يحدد طريقته الخاصة في العمل وفقًا لحساسيته وتجربته. كل مرة أيًا كانت المسيرة التي تحكم تنفيذه، ما أن يوجد شكل للعرض، لا شيء يدخل على خشبة المسرح دون أن يكون ثابتًا نهائي بدقة: "إذا لم يوجد نظام، لا يوجد مسرح" هذا ما يؤكده أنطوان فيتاسي.

بمجرد استكشاف مجموع المسرحية تسلسل بعد تسلسل، تبدأ الخيوط الأولى، يسلسل ما كان قد تم حتى الآن بطريقة متقطعة وفي الفوضى، العرض يبحث إذن عن إيقاعه الجوهري الذي ينتج عن الطريقة التي تدور بها المشاهد بعضها مع البعض الآخر. إنه عمل موسيقي تقريبًا يتزامن عادة مع تنفيذ الديكورات وفيما بعد مع تسليم الملابس. إنه يسمح للممثلين ببناء مسار شخصياتهم وتفعيل طاقتهم مع الأخذ في الاعتبار الصعوبات التقنية للتغلب عليها. ثم يأتي الخيوط التقنية التي وضعت خلال نظم الإضاءة والعناصر الصوتية. خلال هذه الدورات الطويلة والشاقة يتطور الممثلون في الفضاء دون تمثيل. حضورهم ضروري لمراجعة المؤثرات، ولكن الاحتفاظ بها إذن بسبب المشكلات التقنية، تجعل المخرج يتجنب كل ما من شأنه تعطيله.

الخيوط الأخيرة تعطي فكرة عما سيكون عليه العرض المنتهي. بعض المشاهدين يحضرون أحيانًا ما يسمح باختيار استقبال الجمهور. السباق ينتهي بالبروفة الأخيرة: تمثل المسرحية في ظروف عرض أمام جمهور من المدعوون والأصدقاء. سابقًا حدث دندي، فقد العامة الآن الهالة الأسطورية. هي بصفة خاصة في هذه الأيام، فرصة للمخرج لاختبار عمله حقيقة. التغيرات التي يقدمها الجمهور تسمح بتنقية فعاليات العلامات التي ينتجها الإخراج وقياس استقبال العرض. ليس من غير المألوف أن بعد بعض العروض، تتم اتصالات لتعديل بعض المقاطع التي ظهرت في العمل أو بخطأ في الإيقاع. هذا العمل يذكرنا بأن المسرح هو فن حي، وأن لا شيء محدد نهائيًا مكتسب.

إدارة الممثلين

مصطلح مدير ممثلين، يجعلنا نفكر في المدير الروحي. الأمر يتعلق جيدًا في الواقع بعلاقة شخصيته منسوجة بين المخرج والمشاركين معه. بعض المخرجين يتحولون حتى إلى فلاسفة أيديولوجيين وروحيين محترمين، يستخدمون سلطتهم في إقامة علاقة مستبدة تقريبًا مع الممثلين. بدءًا من قالب ثابت، يديرون الممثلين هنا حيث يريدون لهم أن يذهبوا، ويمزحون بين الإدارة والتشغيل، لحسن الحظ حتى لو ظلت فكرة إدارة الممثلين غير واضحة، فإنها تختلف من مخرج إلى آخر، فحقيقة هذا العمل بعيدًا عن الكاريكاتير الذي تعطيه بعض المشتقات:

المخرج الذكي "يعطي الكلمة" للمؤلف. يعني لا يفرض سلطة قائمة على تسلسل هرمي بالمعنى السيء للمصطلح (...) وهو يعطيه الكلمة، يعزز الممثل على أمل الإنجاز الذي بدونه لا يستطيع الممثل إنتاج أي شيء جيد، ذلك أن الممثل يأتي مع قصته الشخصية، التي لا تهم في حد ذاتها أي شخص، لكنها تتضمن في حقيقبته الشعورية والخيالية، التي منها سيفعل المخرج "مطبخه" المسرحي.

جان – بيير جوريس. مسرح/ جمهور. 1985 ص57

في مطلع القرن، في رد فعل ضد كسل وتصنع بعض الممثلين، ستانسلافسكي حاول وضع نظريات بما يسمح للممثل ببناء شخصيته. كتابه الشهير "النظام" يرفض أن يكون طريقة ميكانيكية خالصة. يتطلع لتحرير الممثل من التوترات المتعارضة التي تشك ويساعده على إيجاد التركيز اللازم لتنمية خياله. تكوين كل دور يعد جزءًا منفصلاً، أغلق على نفسه داخل قسم مصنوع من مختلف الأقسام الفردية والتي تتضمن إخراج المسرحية. بناء الشخصية، فائقة الموضوعية بالنسبة للممثل تعلن اكتمال بقع عدة متتالية، "الأفعال الجسدية" التي تتطلب كل الوضوح والصدق والتي لا تخلو من الصراع. المخرج يحفز هذه الديناميكية الدقيقة بين التكنولوجيا والروحانية. مثل قائد أوركسترا، يشرف على الذهاب والعودة الدائمين بين مختلف الأقسام ولا يفقد أبدًا رؤية مكان كل دور في وحدة المجموع. الطابع شبه العلمي في مسيرة ستانسلافكي لهم دائمًا إدارة الممثلين. إنها تترك مكانًا اليوم لأكثر التجارب. المخرجون المعاصرون يتميزون بحرية أقترابهم. "كثير من المخرجين" كثير من الحقائق المسرحية، كثير من المدارس"، هكذا قال دولان عام 1948.

كل ممارس له طريقته، يجد نفسه في مواجهة ممثلين لهم من ناحيتهم توقعات مختلفة. "كلما كان الممثل ناضجًا في مهنته، كلما كان واثقًا في نوع المساعدات التي يحتاجها" هكذا يقول الممثل أندريه مارسون. العلاقة التي تربط بين المخرج والممثل تقوم هذه العلاقة الإنسانية التي تستند إلى العاطفة أكثر من "الذي يراقب ويقبل الوقت المتاح لهذا العمل، ولا يتواجد إلا في الوظيفة المطلوبة منه" (جاك لاسال) وهذا ينطوي على تواطؤ أكثر ضرورة من إدارة ممثل يبعث نهائيًا على طمأنينة والقلق عليه. طمأنيتة هو تقديم ما يغذي خياله في طل لحظة، إثارة رغباته من خلال تقديم توجيهات ملموسة أو من خلال صور أكثر أو أقل إتساقًا ماديًا ما أن يستطيع أن يندمج في إنتاج اللعبة، والعمل بطريقة حتى يكون أكثر راحة وأكثر سعادة قدر الإمكان، الممثلة كاترين فرران تؤكد كم أن وجهة نظر مدير ممثلين تكون أقرب إلى الرقة: "لقد حملت بطريقة تجعلم متيسرًا الآن لديك الشعور بأننا نحبك ونثق فيك" الممثل مهموم، في المقابل، عندما نخبره على التنازل عما يعرف عمله ودفعه دون توقف إلى تحمل المخاطر: وتحفيزه على "فتح في كل مرة لفترة أطول قليلاً كامل إمكانياته" (جان – بيير رانجرت) الممثلة كلودين فيبفيه تؤكد على أن "احترام الممثل، هو أيضًا انتهاك خصوصياته ونشاطه الداخلي لمساعدته في العثور". هذا لا يمكن عمله بدون علاقة كاملة الثقة:

المخرج يجب أن يكون حذرًا في الوقت الذي يكون فيه الممثل مشوشًا في نواياه الخاصة، حتى إذا كانت صحيحة، في الوقت الذي يجب عليه فيه أن يساعد الممثل أن يعلو على عقباته الخاصة. كل هذا يأتي في إطار من الحوار وفي نوع من الرقص بين المخرج والممثل.

بيتر بروك، الفضاء الخالي.

1977، ص163.

عمل الإدارة يتطلب إذن تيسيراً كاملاً للآخرين، والانتباه لكل ما يطرحه الممثل. لا شيء أكثر إحباطًا للمثل من مخرج يمل في البروفة أو أن ينظر إليه شذرًا. جان بيير فانسون يذكر هذا "السخاء في المغامرة" الذي يدونه "فن المسرح يخاطر بأن يصبح مهنته" مرورًا "يحب المسرحيين، نوع من الذوق بالنسبة للناس، ورغبة في إثراء الناس المحيطين".

لكي يجعل الممثل يفهم ما يسمعه منه، أي مخرج يفضل أن يبقى في القاعة طوال البروفات، يكتفي بكلمة أو حركة لتحفيز خياله: وآخر يدخل في كثير من الأحيان إلى البلاتوه في مظاهرة تخاطر أحيانًا بالتقليد الأعمى. أندريه مارسون يشير عندئذ، كم كان معجبًا بالطريقة البرهانية التي كان يدخل بها جيورجو ستيلير إلى خشبة المسرح بالقرب من الممثلين: "على ما يبدو، يبدو أنه يقول لهم كل شيء، لكن في الوقت نفسه، يتصرف كهاو، ويشجع الممثل" وآخر أيضًا يرافق الممثل بالصوت وحتى الحركة. جان بيير فانسان يشرح كيف بطريقته، يلهو "بأداء كل المواقف أثناء البروفات. ليس بقصد مطالبة ممثليه بتقليده، لكن للشعور بالينابيع وصعوبات الينابيع". أنطوان فيتاس يقلد داخليًا، هو أيضًا، كل ما يؤدي، معتبراً بذلك أن يساعد الممثل الذي سيفك هذا الملف "الحميم والمحلي".

إدارة الممثل تتطلب من المخرج البراعة والدبلوماسية والسيكولوجية. كما تتطلب أيضًا يقظة كبيرة وقدرة على وضع يقينه الخاص موضع تساؤل: إنه عمل شاق يكيف تمامًا نجاح العرض.

في مواجهة الأداء، فن المنفذ هو فن الإيحاء، لا يقترح، إنه يوحي. ولا يجب أبدًا أن يكون شرسًا. روح الممثل ليست كلمة فارغة. إنها ضرورة دائمة أكثر مما هي عند الشاعر. لأننا لا نعنف كائن لكي نحصل على روحه. ذلك أنه أكثر أيضًا من حساسيته، إنها روح الممثل أكثر مما يحتاج إليه العمل.

جان فيلار، من التقاليد المسرحية، ص34

وضع المخرج

على عمس بولندا والولايات المتحدة وروسيا، لم تمنح فرنسا إطارًا مؤسسيًا لتدريس الإخراج، على الرغم، أنه في الآونة الأخيرة، ثم تنظيم بعض الدورات عن طريق المسرح الوطني الشاب، فالتدريب على هذا العمل الخاص جدًا يؤدي دائمًا إلى الحصول على وظيفة. الحضور بالقرب من أول وليد كبير يتضمن روحًا عظيمة هي الأولى في التعلم بعيدًا عن الأكاديمية رغم صعوبة المهنة. ميشيل راسكين ظل طويلاً مساعدًا لروجيه بلانشون وكلوس جروبر وجيورجيو ستيلر على امتداد خمس سنوات. يحدث أن يصبح الشخص مخرجًا بعد تجربة أولى كممثل: قبل أن يندمج، تابع دانيال ميجين على مدى ثلاث سنوات كممثل تلميذ مقررات أنطوان فيتاسي في الونسرفاتوار الوطني للفن الدرامي بباريس، ممثلة في بداياتها ثم نجمة سينما، لوران ترزيف، أصبحت تدريجيًا مخرجة دون أن تتوقف عن التمثيل في إبداعاتها. يوجد أيضًا كتاب، آرابال أو جان كلود جرومبرج على سبيل المثال، ينتقلون من الكتابة إلى الإخراج. المخرجون هم عمومًا مستقلون في هذه الحالة، خاصة في البداية وغالبًا محفوفون بالمخاطر معظمهم لا يتصرفون إلا بصلابتهم وشبكة علاقاتهم الشخصية للتثبت. البعض لكي ينفذه مشروعاتهم الأولى وإيجاد منتجين والاهتمام بواضعي السياسات وبرمجتها، فإنهم يكرسون الكثير من الطاقة لخطوات مرهقة وغالبًا غير مجدية. ويجب عليهم خلق بنية لشركة مستقلة أحيانًا تقتصر على شخصهم فقط بعد طلب مساعدات للمشروع من وزارة الثقافة بعد اكتساب سمعة، بعضهم يحظى بالتعيين على رأس مؤسسة أو المسرح الوطني أو CDN ما يعطيهم الوسائل المالية لإنتاج مسرحياتهم. ميزة من منظور واقعي تتطلب أن تكون هذه الهياكل الثقيلة أهمية فنية إضافية تستطيع أن تؤثر في نشاطهم الإبداعي: آلان فرانسون يقر طغيان المهام الإدارية منذ اللحظة التي قاد فيها المسرح الوطني في الربوة.

إنه مشروع مع 85 من الدائمين وعلى الأقل 120 شخصًا، يعملون بشكل منتظم. لدى أمل كبير وأنا أشعر بالحرية كمخرج. أريد أن أحقق ذلك. وإني لمحققة. لكن الآلهة هائلة. وإذا لم نحذر منها، يمكن أن تتوقف وتتعطل في كل وقت. يمكننا أن نتساءل إذا كان الإخراج في مؤسسة ممكنًا. دائمًا هو المال، الميزانية المالية التي تعطي الأمر لمؤسسة عامة كهذه بخلق ما هو ضروري، إذن الاختيارات.

آلان فرانسون، موسمان في الربوة.

إذاً في سنوات 1980، تشجيع المخرجين الشبان في مواقع المسئولية قد سمح لعدد كبير منهم بالعمل في أمان نسبي، يبدو اليوم أن القرب من المؤسسة يكون محتقنًا.

خامسًا: الممثل:

1- وظيفة الممثل:

الممثل في قلب الورشة المسرحية. جسده هو الذي يعطي حقيقة حسية للخيال، حركته هي التي تصنع الفعل: تحركاته هي التي تسكن الفضاء الذي يخترعه، صوته هو الذي يسمع الكلمات التي كتبها شخص آخر، إنه في النهاية الذي تراه، وتبقى صورته في الذاكرة بعد العرض. وهكذا نستطيع أن تحسب اقتصاد كل العناصر الأخرى (ديكور، إضاءة، نص، موسيقى...) المسرح على حد قول جيرزي جروتوفسكي لا يستطيع أن يوجد بدون الممثل.

الممثل يقع في قلب الحدث المسرحي، إنه الرابط بين النص والمؤلف (حوار أو إرشادات فنية) إدارة المخرج في المسرح والإنصات اليقظ للمشاهد، إنه نقطة المرور لكل أنواع العرض.

باريس بافي، تحليل العروض

باريس، نافات، 1996، ص54

يسمى ممثل كل شخص يلعب دور أو يتقمص شخصية في مسرحية. اشتقاقًا، هو الذي يفعل، في الأصل، الممثلون كانوا هم شخصيات المسرحية، كما توضح القائمة المعلنة في اتجاهات المراحل الأولى من المؤلفين الكلاسيكيين.

بداية من القرن العشرين، إنهم أيضًا هؤلاء الذين يتقمصونها، يعني يؤدونها، مما يوحي بأن هؤلاء كان ينبغي أن يتطابقوا تمامًا مع الفكرة التي أخذها المشاهد عن الشخصيات. حضور جسدي فاعل باسم شخص آخر دون أن يفقد شخصيته، فالممثل يحافظ على علاقة مباشرة مع الجمهور، فهو مدعو لتأكيد الطابع الوقتي والسحري لظهوره.

مصطلح ممثل يشير إلى الوضع الاجتماعي لشخص يشارك في المهنة المسرحية، حيث أن المهنة هي الإنتاج على خشبة المسرح، في السينما أو في التليفزيون. نعني فيما سبق من كان يلعب في المسرحيات في مواجهة الممثل التراجيدي، وانتهت الكلمة بتسمية من له وظيفة من فنه، في أي نوع كان، بتأثير ديدرو، ميزنًا أحيانًا الممثل القادر على أداء بعض الأدوار فقط على أساس شخصيته، والممثل حرفي المسرح الحقيقي، هو الأقرب لأدائها جميعًا، كذلك يسمى لوي جوفيه ممثل هو من يبرز الدول لصالحه، وهو من ينسى نفسه لصالح الشخصية. هذا الطابع وصل المعارضة المقبولة عمومًا بين الوظيفة الدرامية والشخصية الاجتماعية.

إذا كانت بقعة الممثل عمومًا تتمثل في تقديم دور – اجتماعي، أسطوري، وهمي – فإن مهنة الممثل تبدو في اللحظة التي يتخصص فيها الرجل لكي يقدم بوسيلة وجودية، تجسيد شخصيات وهمية تعبر أحيانًا عن بعد أساسي في مواجهة أساطير قديمة (مسرح يوناني، النو الياباني) وأحيانًا سلوك فعال جديد ينتج عن زيادة القدرة المشتركة للرجل وقدراته الكبيرة المتوفرة.

جان دوفينيد، الممثل، باريس

جاليمار، 1965، ص18

تكوين الممثل

الممثل ياخذ فنه من ذاته. إنه آلته الخاصة. صوته، جسده، عواطفه تتضمن المادة المتاحة لإيجاد كائن بدونه يظل ورقًا. أيضًا يجب أن يتعلم اللعب بهذه المادة، ولهذا فإن مسألة تكوينه لها أهمية قصوى.

فن الممثل يبدو الأسهل بين كل الفنون، كأي شخص في الحياة اليومية يعرف كيف يتكلم، يمشي، يقف، يأتي بحركات ويكتسب عادات. لكنه من يلعب شخصيته الخاصة، وسرعان ما يتحول إلى أنه شيء آخر تمامًا غير تعلم دور ولعبه.

أوجوست سترندبرج، مسرح قاس ومسرح أسطوري، باريس، جالبمار، 1964، ص173

تعلم تجريبي:

على مدى طويل، وظيفة الممثل هي التدرب على اكتساب معرفة العمل التقليدي أكثر من توارث خطوط الأداء. تدريس المهنة كان إذن أسريًا في الأساس. كذلك ممثلوا نو أوكابوكي كانوا يطلعون أقاربهم على أسرار مهنتهم وهم يوزعون عليهم ثمار تجربتهم، وكذلك المرتجلون الإيطاليون في كوميديا دللأرتي كانوا يتحولون على مدى أجيال كثيرة ليس فقط من الدعابات، ولكن أيضًا ملامح الشخصيات التي كان لديها دوام التصنيف. نفس الوضع بالنسبة للمثلين المختبرين في فرنسا في بداية القرن السابع عشر.

هذه العلاقة الأسرية التي بها عبرت الميراث الفني إنما هي نتيجة غير مباشرة للتهميش المفروض على الفرق المسرحية. الاستهجان الاجتماعي الذي ينطوي على طردهم يبجر الممثلين على العيش في بيئة مغلقة، ويقعون بالضربة نفسها في سلالات صعبة الاختراق، مثل عائلة بيجار التي ضمت الفتى بوكلان. في هذه المجتمعات المحرمة بدافع الغيرة، حيث يتزاوجوا، فإن أسرار المهنة تظل شأنًا أسريًا: "المسرح يخلق المسرح" (جان دوفينيو) هذا النظام الاجتماعي العائلي ليس غريبًا بدون شك عن الثغرات والعيوب التي شكلت على مدى طويل وظيفة الممثل. إذا كان ذلك بفضل نقل التقنيات التي ظهرت مثل كثير من الممارسات السحرية، فقد أكدت أيضًا على تقليد كان يهرب من كل قبو، وأسهم بالتالي في خلق أسطورة العرض المقدس، مولدًا نرجسية زائدة الحدة تتحول دائمًا إلى استثارة صدقة.

شيئًا فشيئًا، تعلم الممثل يخرج من الدائرة الأسرية. من بداية القرن الثامن عشر، إغراء المسرح تختبر في صدر المجموعات الاجتماعية المتكاثرة. رغم عدم استقرار وضعهم وربما بسببه، فإن الممثلين ينبهرون في الكليات، تقليد الجيزويت يعطي الشباب البورجوازي" أكثر من الذوق المعنى المعاش للمسرح" (م. دي روجمون) – "غضب لا يصدق يتمثل الكوميديا" يتردد عبر المملكة لا يوجد هيكل مؤسسي لا يعض التدريب الحقيقي. إنه يظل تجريبيًا. فوتور الكوميدي الكبير، بريفيل يحضر العروض التي يقدمها بواسسون الشهير ويعمل على تقليده أمام دائرة من الأصدقاء حتى يصل إلى التطابق،طالما يختفي في حفرة الملقن لاكتشاف أسرار تنفس مونفال. مجتمعات بورجوازية تلعب الريبرتوار في صالونات عبر الاقتداء بتأثيرات الممثلين الفرنسيين. عدد كبير من الممثلين المحترفين يجيئون كذلك من التجمعات الهواة هذه مع أمتعتهم وما تعلموه من التجربة.

في القرن التاسع عشر، تمتع الممثلون بمكانة جعلت منهم سادة المسرح. سيطروا دون منافس على العرض، في صراع دائم مع المؤلفين الذين يجب أن يخضعوا لنزواتهم، مستثمرًا نزعته الفردية الشاذة، يصبح الممثل رمزًا للحرية الإنسانية التي تتمثل في "وجه السلوك الوهمي" (جان دوفينيون) على هامش القيود الاجتماعية. ما يضعه على المسرح، كما تظهر مسرحية كين لألكسندر دوماس، هي حياته الخاصة وسيرته الذاتية التي تتحول إلى سير قديسين... يتحمل نفقة العناوين الرئيسية بمغامراته وأطواره الغريبة. ويتشكل في أهواء فردية فوق القوانين، ودرامية العصر لغيره في صورة كاشفة. لاستعارة العنوان الفرعي المسرحية دوماس، فهي في وقت واحد "فوضى وعبقرية".

أشعر بأني أقتل مع هذه الحياة من الفجور والعربدة... لكن ماذا تريده لا أستطيع أن أتغير! على الممثل أن يعرف كل العواطف لكي يعبر عنها جيدًا. إني أحفظها لنفسي، هذه هي الطريقة لمعرفتها عن ظهر قلب.

الكسندر دوماس، كين، باريس، جاليمار، 1954

مولد مدارس المسرح:

كونسر فاتوار الفن الدرامي تأسس عام 1784 تحت اسم المدرسة الملكية للغناء والخطابة، اسم هذا الكونسرفاتوار نفسه يذكرنا جيوا بأنه تكوين الممثل تقلص من قيود التقليد. التعليم يقتصر على الخطابة المقدرة كتلاوة "مصحوبة بحركات الجسد" (دو بوس) تدريبات النطق والإلقاء المكملة بمحاضرات في الرقص والمبارزة بالإضافة إلى بعض عناصر الأدب الدرامي تجعل من الممثل قوال يعتمد أساسًا على الأداء الموسيقي للنص، ما يهم هي تجربته العاطفية ومكانة الشهرة التي تعود إلى وحدانية مثالية للعبقرية.

ومع ذلك، أصوات أخرى ظهرت هنا وهناك فيما يتعلق بتكوين الممثل. النظرية التي طرحها فرنسوا ديلسارت (1811-1871) في محاضرات فنية مطبقة تؤثر في الراقصين وأيضًا في الممثلين. ديلسارت رفع مجموعة من المراسلات بين مختلف وظائف الجسد والروح، ما دفعه إلى الاهتمام بالقوة المعبرة للعادات والإيماءات والحركة وضع علامة رمز الهمت في إميل جاك – دالكروز (1865-1950) عندما كونه هذا كونسرفاتوار جنيف، جاك دالكروز تساءل عن العلاقة بين الموسيقى والحركة، بين الصوت والإيماء، بعد إقامة "اتصالات سريعة بين المخ الذي يستوعب ويحلل والجسد الذي ينفذ". إنطلاقًا من تمارين سهلة قائمة على التنفس، تجعل الممثل واثقًا في إيقاع جسده الذي يكتشفه "الإيقاع الداخلي لروحه" (جورج بيتوف)

وكذلك في نهاية القرن التاسع عشر، تحت تأثير هذه التجارب الخاصة في الأصل بتجديد الأوبرا والرقص، لكنها لا تتأخر عن الاهتمام أيضًا بممثل المسرح. وظهور ما نسميه التعبير الجسدي. الثورة الحقيقية في تكوين الممثل لا تنفصل عن مجيء المخرج. نظام العمل الذي وضعه هذا الأخير، الأولوية المعطاة لتناغم العرض على إنسجامه الفردي، والقلق من قيمته الإجمالي. كل هذا الفعل ضرورة تحضير تقنيات اللعبة وممارسة المهنة. في مواجهة لغة فنية جديدة، الموروثات القديمة الشخصية لم تعد كافية، كبار الإصلاحيين في مطلع القرن توافقوا على ظهور نوع من الممثلين القادرين على تكريس أنفسهم تمامًا في خدمة العمل. "المسرح الجديد يتطلب مؤدين جدد"،

هذا ما كتبه انطوان في خطاب للناقد فرانسيسك سارساي. للبداية، رفض الإصلاحيون هيمنة النجمة وانتظروا من مؤديات خضوع كامل لمتطلبات عروضهم. حتى لو اعترضوا على النهج الفني، انطوان ستانسلافسكي، آبياه كريج، ثم مايرهولد، كوبو، أورينهارت، اجتمعوا حول إرادة فكر الممثل بطريقة مختلفة، وبموجب ذلك إلى إعادة النظر في تكوينه. ستانسلافسكي هو أول من وضع في حيز التنفيذ علم أصول التدريس في كتابه الشهير "طريقة سيكوفنية" يجد المبادئ الكبرى.

نظام ستانسلافسكي:

استناد نهجه على رفض التصنع ورفض الكليشيهات والإهمال حيث يرى وبلات الحياة المسرحية في عصره، ستانسلافسكي يفرض زهد حقيقي على تلاميذه الشبان. قبل كل شيء، يطلب منهم الانضباط الصارم الذي يسمح لهم بإثراء شخصيتهم ويعطي عملهم بعدًا أخلاقيًا وروحيًا:

إنه إلى حد بعيد أسلوب حياة يجعلك تعتقد وتتثقف لسنوات عدة. لا تستطيع تناوله دفعة واحدة، لا يمكنك إلا استيعابها تدريجيًا، وتكوين لحمك ودمك حتى يصبح طبيعة ثانية، حتى يصبح جزءًا لا يتجزأ من وجودك العضوي، بطريقة في حالتك كممثل، تحولك، بالنسبة للمسرح وطل ظروف الحياة.

كونستنتين ستانسلافسكي

بناء الشخصية، باريس 1966، ص302

بدءًا من السيرة الشخصية للشخص، حسب سلوكه ومعطيات الفعل التي يمكن أن تنشأ، وتشكل له "مكونًا قياسيًا حقيقيًا" (شارل دوللان) ستانسلافسكي يطلب من المؤدي أن يصنع "هكذا" الموقف المفروض من الكاتب وكانت له حقيقة مباشرة يدعوه إلى الانخراط في وعي داخلي بعد أن يجد في مشاعره الخاصة المادة التي تسمح له بتغذية عمله:

عندما تكون على خشبة المسرح، ألعب دائمًا شخصيتك الخاصة. مشاعرك الخاصة. ستكتشف تنوعًا لا نهائيًا من التركيبات في مختلف الأهداف والظروف المفروضة التي زرعتها لدورك وذابت في بوتقة الذاكرة العاطفية. إنها أفضل والمصدر الحقيقي الوحيد للإبداع الداخلي.

كونستنتين ستانسلافسكي، تكوين الممثل باريس 1963، ص180

هذا البحث الذي يتضمن استبطان وخيال الممثل لتعبئة كل موارده الجسدية والصوتية، لكن ترتيب الأولويات عكس. إذن في التكوين التقليدي، كان الممثل يتعلم استخدام الطرق الخارجية، صوت، تجويد، تعبيرات الوجه وإيماء، لكي يعطي باطن شخصيته، يعتقد ستانسلافسكي بعقلانية أكثر في الانطلاق من الداخل للذهاب إلى الخارج، وباعتراف الجميع، فإن في الممثل يجب أن يعرف جيدًا اللعب بجسده وصوته، لكن هذا الاتقان وليس إلا تجهمًا ومسرحة بضاعة إن لم تكن محددة بحاجة داخلية. العمل على الذات هو من الآن أساس. التقنية الخارجية التي ستسمح له بإدارة وسائلة الجسدية والصوتية، على الممثل إضافة آخر يضع في اللعب حساسيته وعاطفته. بالحوافز المنضبطة بعناية والتي تنعش الحياة الداخلية وتحرك فعل الوعي الإبداعي، عليه أن يكون قادرًا على الظهور والتكاثر الحي. الذاكرة العاطفية يجب أن تسمح لمشاعر منسية بالانتعاش بإخلاص. النفسية تؤدي إلى الجسدية. تدخل في حركة "إحياء" تتعارض مع "حضور" مصطنع. لتحرير الطفرة الخفية التي بها تجد الشخصية تجسدها. ستانسلافسكي يقترح على الممثل أن يبحث وراء الكلمات المكتوبة، في لحظات الصوت والثغرات المقصودة من الكاتب، إنه "التعبير العلني للمحتوى الإنساني للدور". يطلب منه استكشاف ما يسميه "ما وراء النص" هذه الشبكة من المخططات المختلفة والمتعددة، موجودة في كل مسرحية وفي كل دور، شبكة منسوجة من "مقدار" السحر والظروف المفروضة وكل أنواع الإبداعات الوهمية: والنبض الداخلي، والاهتمام المركز والحقائق الأكثر أو أقل صحة وأكثر أو أقل تحميلاً للحقيقة، للانضباط، وتكييفها، ومجموعة أخرى من العناصر المماثلة"، هكذا تتغذى الشخصية بكل ما يجلب له في رحلة الممثل الداخلية.

منهج ستانسلافسكي سيؤثر في عدد كبير من الممارسين. مراجع ومصمم أحيانًا- عن طريق ميشيل تشيكوف، على سبيل المثال، الذي عرفه للولايات المتحدة، واضعًا في الاعتبار مساهمات التحليل النفسي، مثلما في تدريس لي ستراسبرج في ستوديو الممثل بنيويورك، النظام باق حتى اليوم أساسًا لتكوين الممثل حتى الممارسين المنعزلين تمامًا، مثل برشت، جروتوفسكي أو فيتاس، لا يزالون يعتمدون على أبحاثهم الخاصة إذا كان منهج ستانسلافسكي في الواقع يحيل إلى واقعية سيكولوجية لا حدودها، حيث تنعزل الممارسة المعاصرة بحزم، فإنها تعتمد على الأقل على قدرة الممثل في "تخيل كل حياة شخصية، مهما كانت صغيرة، واللعب كل ليلة كما لو أنه عاش لحظات حياته" (انطوان فيتاس).

تكوين الممثل المعاصر

في الكثير من الممارسات الحالية، التكوين الاحترافي للمثلين هو "منح حرية، في بعض الدول، تتصل بالفوضى والحد الوحيد في البعض الآخر، نقابة يقظة" (روبير أبو راشد).

في القريب، نوعان من التكوين لا زالا يتعايشان: الذي تم توافره في مدارس المسرح والذي يقال أنه في العمل العام. لا يوجد جهاز كامل لا يؤكد تنظيم دورات مهنية، ويبدو في كل مرة أنه بعض التسلسل الهرمي بين الأماكن المختلفة التي تعد للمهنة ممثل يبدأ في الترسيم، مع الأخذ في الاعتبار النطق اللازم بين الدورس الأساسية في المعاهد الخاصة أو العامة ومدارس المسرح العليا.

التكوين المبدئي:

عدد كبير من الممثلين تلقوا تعليمهم الأول في ورشة فن درامي والذي أعطاهم بعض أساسيات الممارسة. هذا التكوين المبدئي يتم سواء في المونرفاتوارات البلدية حيث أن هيئة التدريس هي الآن مختارة من بين حملة شهادة مؤهلة أو دبلوم وطني، سواء في الكادر الأكثر أو أقل هيكلة MJC،

على الرغم من القبول الممنوح للمنتسبين سواء كان دائم اللعب، يوجد أيضًا دورات، ورش أو دورات فن درامي، "مدارس متنوعة، متعددة، توفر مدرسين مختلفين لديهم مشاريع تكوين شاملة" حيث أن SFA (النقابة الفرنسية للفنانين) تشدد على الضروريات في هذه الهياكل الخاصة التي تنتشر في فوضى كاملة، الأسوأ والأفضل يتلازمان. في الوقت الحالي، ولا أي قاعدة لا تسمح بضمان جدية وفاعلية الدورات المقترحة.

ويمكن لأي شخص أن يدعي أنه أستاذ فن درامي دون أي ولاية. في حين أن بعض الشركات في كثير من الأحيان معدلات باهظة على اتخاذ أكثر من "معلف مسرحي" من تكوين حقيقي، دورات خاصة كثيرة في باريس والمحافظات توفر في كل مرة تعليمًا جادًا. في غابة الدورات، الصعوبة الرئيسية تأتي من إيجادها هنا، جانب تعليمي، مربون لهم دوافع غير مؤكدة وجانب التلاميذ والدارسين لمشاريع متناقضة. إذا كان البعض لا يبحثون إلا عن الترفيه، والإثراء الثقافي، وحتى تسوية المشاكل الشخصية، فإن البعض الآخر لديهم مشروعًا مهنيًا وهم هنا في النهاية، بعد الحصول على أسس التقنيات التي تسمح لهم التقدم لمختلف مسابقات المدارس العليا. بعض الدورات الباريسية يمكن أن نذكر من بينها المدرسة الدولية للمسح والإيماء والحركة التي ابتدعها جاك لوكوك أو دورات شارل دوللان القائمة منذ عام 1921 والتي تقدم امتيازات جادة: اختيار مجموعة صارمة، الطلاب يحصلون على تعليم كامل للغاية وبالمثل، تمديد نشاط الشركة التي يتودها مارسيل ماريشال، ورشة – مدرسة روند بوينت تطرح دورات لممثلين يستطيعون الاستمرار عامين على الأقل للتجريب المهني. ومع ذلك يظل السؤال الأول مطروحًا.

الأقساط المسرحية للتربية الوطنية:

في أعقاب مذكرة التفاهم التي وقعت عام 1983 بين وزارة التربية الوطنية ووزارة الثقافة، وجدت أقسام تؤهل للبكالوريا A3 (الدورة الأولى عام 1989) وقد انتشرت في أكثر من ليسيه. محترفوا مسرح أقاموا علاقة وثيقة مع المعلمين، بعد أن اقدموا للطلبة أول خطوة في العمل المسرحي.

ورش عملت على اتخاذ "ضمير الجسد في اللعب" (بيير قولتي)

وإدخال أساسيات لغة المسرح. هذا التعليم لا يريد أن يشكل إجراء ما قبل المهنية، لكنه بهدف فقط لتكوين مشاهدين أكثر تطورًا من خلال تشجيعهم على اكتشاف من الداخل كيفية هذا الوضع النوعي من التعبير. في الحقيقة، كما في نفس الوقت ضعفت الحاجة إلى الذهاب للمسرح، زادت بطريقة كبيرة الرغبة في الممارسة والعمل مع ممثلين محترفين مما يؤدي أحيانًا لنسيان الغرض الأساسي من هذا البرنامج التعليمي. وهو ما يخلق عند كثير من الشباب استعدادًا يدفعهم إلى تحضير مسابقات كبرى المدارس المسرحية.

مدارس الممثلين المهنية:

كثيرًا من كبرى المدارس الإقليمية تمنح تكوينًا مهنيًا حقيقيًا: المدرسة الإقليمية للممثلين بمكان، المدرسة الوطنية ببريطانيا، كونشرفاتوارات مقطاعة بوردو ومونبيلييه، الخ. في تمديد أنشطة CDN مدرسة الكوميديا بسان إتين تطرح تكوينًا متنوعًا، دورة من ثلاث سنوات أدخلت دراسات تقنية (غناء، رقص، مبارزة، تدريب جسدي، ارتجال، تاريخ مسرح) والدورات التي أجريت مع مختلف المنتظمين على المستوى الإقليمي، هذه المدرسة تقوم على الهيكلية الفعالة، وتهتم بمنح مجالات للخرجين بتيسير خلال دراساتهم إمكانية اللعب في عروض من إنتاج CDN.

الكونسرقاتوار الوطني العالي:

الكونسرفاتوار الوطني العالي للفن الدرامي مؤسسة عامة مدعومة من الدولة. وهي وريثة للمدرسة الملكية للغناء والخطابة المؤسسة عام 1784، وهي الآن الأكثر تميزًا بين مدارس الكوميديا. كان ينظر إليه في السابق كغرفة للكوميدي فرانسيز ومهيكل حسب الحاجة منه، وقد كان لديه دائمًا الطموح في "الحفاظ على التقليد يفتح نوافذ على كل شيء" (روجيه فرديناند) تكون بواسطة جاك روزنر، المدير في عام 1975 والذي كان مهتمًا بالاستجابة لمتطلبات الحداثة مع الأخذ في الاعتبار المناهج المتضاربة للمبدعين "كانت تقريبًا معركة المحدثين ضد القدامى" كما يقول بسخرية دومينيك فالادييه" الكونسرفاتوار تكيف تدريجيًا مع تطور الممارسات المسرحية والسينمائية.

مديره يعين لمدة ثلاثة أعوام قابلة للتجديد لفترتين من قبل وزير الثقافة بموافقة مديرية المسارح والعروض.

له مسئولية تعيين أساتذة الكليات، وهم بالنسبة لغالبية الممارسين نشطاء وممثلين أو مخرجين. التعليم يستند على شخصية والسمات الجمالية لهم. بقدر الأساتذة، بقدر ما توجد طرق للنقل. المدير ينظم الدراسات بالتشاور مع التربويين، لكن مفهومه لعمل المؤلف هو المهيمن وهكذا فإن مارسيل بوزينه، المدير الحالي، يحاول أن يعطي أهمية أكبر للتخصصات التقنية والتدريب والرقص والغناء، "الآن اليوم يجب على الممثل أن يستمر في متابعة طريقة الخاص والتطور تقنيًا إذا لم يشأ في هذه المهنة المجزأة، أن يعود إلى عزلته" (مقابلة في Tèlèrama" المدرسة التي يلعبون فيها"، 14 يونيو، 1995).

طلبة الكونسرفاتوار الوطني العالي يجدد لهم لمدة ثلاث سنوات. أكثر من سبعمائة متقدم في الأساس وبعد الجولات الثلاث من سباقات القبول أمام لجنة تحكيم من الأساتذة والمحترفين، كل فئة سنوية تضم ثلاثين طالبًا: التحديد قاسي و"إذا قبل الفرد في الكوتسرفاتوار فذلك لأنه يعرف اللعب". (م. بوزوينه) منح دراسية يمكن أن تقدم للأسر. في مسابقات التخرج التقليدية الملغاة عام 1974 جلت محلها أيام تربوية تسمح للطلبة بالحضور، فصل بفصل، أعمال تتضمن الكثير من العروض الصغيرة المحفوظة للمحترفين حيث وضعت حساسية كل منهم في خدمة عمل جماعي.

مدرسة TNS:

خصوصية المدرسة العليا للفن الدرامي TNS المنشأة عام 1954 تحت وصاية وزارة الثقافة، أنها تتكامل مع مسرح وطني، اتحاد الاثنين يتضمن "مستودع رائع للطاقة، والخيال ومعرفة الفعل التي تسمح بجميع أوجه التآزر الممكنة بين الطلاب والنشطاء المهنيين" (جان - لوي مارتينللي) كانت هي على مدى طويل الوحيدة المثبتة في الإقليم وبالتالي الاستجابة للمتطلبات الخاصة لتكوين الممثلين الراغبين في تحقيق اللامركزية. خصوصية أخرى، هي أن مدرسة TNS تعدد التخصصات وتجميع طلاب اللعب في ظل منهج مشترك، وكذلك طلاب الإدارة والسينوجرافيا الذين يستطيعون أيضًا التعاون في بعض المشاريع.

لكل طالب اختيارات، مدة الدراسات ثلاث سنوات، الطلاب يجب أن يكونوا بين الثامنة عشر والخامسة والعشرين ويقبلون بعد مسابقة من ثلاث جولات ثم تحديد من عشرة إلى اثنى عشر مكانًا لحوالي سبعمائة طالب. ولا دبلوم غير ملزم. المسابقة تقام على مدى عامين أو ثلاثة. الطلاب المجمعين بالترقيات يتابعون ورش عمل مع مديري المراحل والمخرجين والممثلين والسينمائيين أو المؤلفين ومن يسمحون لهم بالحصول على تكوين على مستوى عال. بالتوازن مع هذه الورش التي تستمر من خمسة إلى ستة أسابيع، دورات تقنية (تفسير، عمل جسدي، عمل صوتي، غناء....) موزعة تدريجيًا وكذلك تعليم مخصص لتاريخ المسرح وعلم الجمال والدراما.

ENATT:

قديمًا كانت تقع في شارع بلانش بباريس، هي المدرسة الوطنية لفنون وتقنيات المسرح ثم انتقلت إلى ليون في عام 1997، أصبحت تابعة لوزارة التربية الوطنية، ضمت واحد من ثلاث منشآت للتربية العليا توفر تكوين كامل المهن المسرح، مثل الكونسرفاتوار، توجد مسابقة للالتحاق (مفتوحة لكل حاصلة على البكالوريا ودبلوم متوسط مدته عامين من الدراسات الجامعية) يجمع كل واحد ENSATT يضم حاليًا حوالي مائة وخمسين دراسًا، ممثلو المستقبل، مديرون، مصممو سينوجرافيا، مصممو ملابس، مسئولو الصوت والضوء... التكوين مضمون بنرق تربيويه مسئولة عن التعليم والتدريب المهني. في كل قسم يوجد BTS يصدق على نهاية الدراسات بعد ثلاث سنوات ENSATT يلتزم التزامًا راسخًا بطريق التعاون الدولي ويقدم الدورات من البرامج بالتبادل مع المؤسسات الشريكة في المجمع الأوروبي.

المسرح الوطني الشاب:

لدى الخروج من مدارس المسرح الكبرى، يتكامل الممثلون الشباب لمدة ثلاث سنوات في المسرح الوطني الشاب (JTN) معاناة من قبل وزارة الثقافة، هذه المؤسسة تساعد الواعدين المتخرجين من الكونسرفاتوار الوطني العالي أو من مدرسة TNS في الاندماج في المهنة. تنظيم لقاءات بين الممثلين الشباب وأرباب العمل المحتملين والمخرجين والمديرين ومصممي السينوجرافيا فإن JTN يشارك في عروض كثيرة يقدمها CDN والمسارح الوطنية أو الشركات المستقلة، مع الأخذ في الاعتبار دعم جزء من أجور الممثلين.

التكوين "الوظيفة":

خارج المدارس بعض الممثلين الذين تزداد ندرتهم (حسب إحصاءات وزارة الثقافة، فالمهنة لا تزيد عن 15%) يتدربون على وظيفة وهم يشتركون في عروض بالصدفة لفرق الهواة أولاً، ثم في شركات أكثر هيكلة عندما يكتسبون اعترافًا مبكرًا. هذا التعلم عن طريق العمل يميل إلى ألا يكون سوى مجرد تقدير يمنح لممثلين شباب اكتسبوا من الدروس الخاصة وأيضًا من المدارس الكبرى إمكانية العمل الجماعي وخوض اختبار البدايات المكتسبة وهذا يسمح لهم بصفة خاصة بتلبية الشرط الأول للحصول على لقب الممثل: بدليل وجود عدد كاف من الطوابع للحصول حسب النظام المتبع على نسبة من العرض.

لقب الممثل:

الممثلون يعيشون اليوم مفارقة تكشف تناقضات المهنة. اللامركزية ساهمت في مضاعفة عدد المسارح؛ انتشار قنوات التليفزيون فيما يتعلق بالإنتاج الدرامي. عمومًا فإن حجم العمل قد زاد، المحترفون زادوا مرتين أكثر من الخمسة عشر سنة سابقة. اثنا عشر ألف مسجلاً في عام 1998، في مقابل ستة آلاف في عام 1982. ومع ذلك وفي الوقت نفسه واجهوا انعدام الأمن الوظيفي، ونقص العمالة هي الأغلبية الساحقة منهم، مما يجعل المنافسة أشد قسوة. مع استثناءات قليلة، فلا شركة تستأجر ممثلين لموسم كامل. حتى في القسم المدعوم، المسئولون عن الإبداع شجعوا أساسًا تمويل المشاريع المحددة دون منع اختفاء فرق فنية دائمة. إن نضوب وظائف مستقرة قد تسبب في مضاعفة الفنانين المستقلين حيث لا تغطي العقود سوى بضع أسابيع، وأحيانًا عدة أيام في الإذاعة المرئية. الحالة المتقطعة تعطي فائدة تعويضات البطالة من ASSEDIC منذ اللحظة التي أمضى فيها الشخص في العمل خمسمائة وسبع ساعات خلال العام (سواء كانت ثلاثة شهور كاملة أو ثلاث وأربعين متقطعة) وفقًا لمسح أجرته وزارة الثقافة، فإن متوسط عدد أيام عمل الممثل في عام 1999 ستمائة واثنين في العام بدلاً من خمس وثمانين عام 1986. حتى إذا كان الشرط قد زاد بفضل الحالة المتقطعة،

فإن العائد غير متكافئ المتوسط في عام 1999 هو 86800 فرانك في العام، أو كان (120 ممثلاً) يحصلون على أكثر من مليون فرانك رسومًا سنوية، فإن 18% من المجموع يحصلون على دخول متدنية (50000 فرانك في العام أو 4166 فرانك في الشهر) بينما 10% يقتسمون 52% من كتلة الأجور. من عام إلى آخر، محترف مماثل يستطيع عندئذ أن يكسب العادي أو الضعف. هذا الانعدام الأمني الذي يفشل في وقف الأنشطة المتعددة التي يقوم بها التليفزيون والسينما هو مصدر قلق مستمر. لإدارة مهنتهم، لابد من الحصول على معلومات مبدئية تسمح لهم بارتباطات والحصول على دعم قانوني، وحكومي وتقني في عقودهم الموقعة. بعض الممثلين لجأوا إلى وكلاء فنيين. للحفاظ على خدماتهم، فإنهم يحصلون على رسم لا يتجاوز 10% من الدعم المخصص للفنان. إنه يخضع دائمًا لمختلف المتعارضات (مثل، الوكيل الفني الذي لا يمكن أن يكون منظمًا للعروض) هذا النشاط في ظل نظام الأرباح الصناعية والتجارية. إذا كانت فاعليته ملموسة أكثر في مجالات السينما أو التليفزيون، فإنها تحتفظ أيضًا بكثير من الأهمية في المسرح الباريسي الخاص.

2- عناصر أداء الممثل:

واحدة من خصائص عمل الممثل هي أنه يستخدم في وقت واحد أداتين مختلفتين، صوته وجسده. الإشارات التي ينتجها هي فاكهة لمزيج ينتج علاقة معقدة بين هاتين الوسيلتين من التعبير.

الصوت:

إلا عندما يتدفق في الإيماء، نوع يختفي فيه النص أمام الحركة، المسرح الغربي يظل فيه الكلمة، هذه الكلمة المدعومة من الممثل الذي يجعلها تسمع من المشاهدين الذين يقتسمونها. وعليه التقليد

في العصور القديمة كان الممثلون على درجة عالية من الإتقان في مختلف التقنيات الصوتية: إلقاء ناطق (كتالوج) خطب تراجيدية، غناء (منغم) مقاطع غنائية (جدول مفهرس) وساطة بين هذين النوعين. كان الممثلون يلعبون بصوتهم كما الآلة مسلطين الضوء على طبيعة الأعمال الطقسية.

كان التراجيديون اليونان يعرفون بالتناوب تسريح أو إبطاء التدفق، وتضخيم أو إضغاف الصوت، ورعشة الكلمات، ومداعبة التعبير، ومد الجملة طويلاً دون أخذ نفس. كان كلامهم يستجيب للحاجة إلى علامات الاضطراب أو حتى الإشارات، كان يوافق ويقلد ويضحك ويسخر ويهين. ثم مثل اثنين من المغنين يتبادلان الغناء، الأصوات كانت تذهب من أحدهما إلى الآخر كحوار: كلمة كانت مخترعة حتى للتعبير عن حوار التفاعل هذا (....)

رونيه كليمون، دراسة عن المسرح القديم

باريس، 1863، ص18

في العصر الكلاسيكي، عمل الممثل في حاجة دائمًا لسيطرة كبيرة على الصوت. فعليه يكمن جوهر فنه: "لا يجب أن نأمل إلا في صوت لامهان، يمكننا أن نعجب به "كما كتب جريماريه (1659-1713) يجعل البحر الشعري يرن بإلقاء مضخم، المؤدي يعطي النص إيقاع قائم على الكلمات ذات القيمة المقتطعة والمسلط عليها الضوء. في مسرحية "المتذلقان" موليير يسخر من ممثلي زمنه الذين يعرفون "تضخيم الأشعار ويتوقفون عند اجمل مكان". حيلة هذا النوع من الإلقاء المتقن تنجم عن عمل محدد، نبرة بنبرة، غالبًا مات تتوافق مع الشاعر لإجراء بروفة "لاشوميليه" راسين نوتة صوتية فقد مفتاحها للأسف بداية من القرن الثامن عشر رفضت البراعة الصوتية مما دفع هذا العمل إلى ميكنة الأداء وضياع الحساسية التقنية الصوتية للمثل لم تعد تكفي لإثارة العاطفة. المطلوب من المؤدي طبيعية أكثر في طريقة القول. الإلقاء ينحرف عن الرد الفعلي، ليس بدون الاحتفاظ في كل مرة بالاهتمام بدرامية النص. في "المفارقة" ديدرو يفعل صدى التناقضات الذي يفرض نوعين من الممثلين: هؤلاء الذين مثل كليرون، يحتفظون "برأس بارد" ويمارسون الخطبة التي تدعم تقنية متفوقة تمامًا، وهؤلاء الذين يتركون أنفسهم ينجرفون بالإلهام، مثل دومستيل "يصعد إلى خشبة المسرح دون أن تعرف ما ستقوله التي يضف الوقت لا تعرف ما تقول، لكن تأتي لحظة رائعة".

يرفض الغناء ببعض النوتات، تالما (1763-1826) يعتبر: "الإلقاء هو التحدث مع التركيز، إذن فن الإلقاء فن الكلام كما لو أننا لا نتكلم" رافضًا أن يطوي نطقه في خدمة البحر الشعري" كما تقول مدام دي ستايل، وعدم الاهتمام بالمازورة، هذه "الراحة التي لا تريدها العاطفة"، تالما يركز عمله الصوتي على التعبير والحركة. ويسلط الضوء بالتالي على ما يتعلق بمفارقة النص المسرحي، كحل وسط دائم بين الكتابة والقول، بين ما هي صناعي وطبيعي. على امتداد هذه المسيرة، اعتمد ممثلوا القرن التاسع عشر طريقة غامضة. الممثل الكبير دي ماكس عرض طريقة "لن تكون الغناء ولا النطق ولكنها الاثنين معًا".

لوي جوفيه يتذكر كيف كان يستخدم "صوته الجهوري الجميل":

كان يبدأ الخطب بصوت حزين، رتيب، ثم فجأة كان يصيح، ويسقط في رتابته وينتهي باللهث والتنهد مع كلمات تقال باضطراب بطريقة كلام طبيعية.

لوي جوفيه، الممثل المصدوم، باريس 1954 ص69

العمل الصوتي للمثل المعاصر يخضع منذ أكثر من قرن لاتجاهات متضاربة بين التصنع والطبيعي. الممارسة السينمائية وينابيعها التقنية أدت عند الممثلين إلى تطوير طريقة الكلام الطبيعية التي لا يمكن بالكاد نقلها في الفضاء المسرحي. البعض يختار حيادًا يمس بخفة عدم التغبير. الإلقاء يبقى مع ذلك إغراء قياسًا لتضمن النص نظام اتفاقيات تتطلب من الممثل الانحراف عن الجملة اليومية المبتذلة.

ارتفاع وانخفاض الصوت:

بالنسبة للمشاهد، الصوت هو علامة تسمح بتكرار الشخصية والتأثير في الحساسية ارتفاعه يشير إلى الجنس والعمر: لقد دللنا طوال الوقت على مراهقة شيروبان وهو يتقمص دور امرأة شابة. لهجته وحيطته يخصان هما أيضًا الممثل صوت آلان سوني الأجش وهو يلعب "رأس من الذهب"، لهجة ديلفين سيربح الخاصة في "النورس"، هي عناصر لا تقلد وفذة كانت تعطي مباشرة لشخصياتهم بعدًا غامضًا، يسعرهم بالغرابة

حتى قبل ظهور معنى الكلمات التي يقولونها رولان بارت يذكر أن "حيطة الصوت" تتضمن رسالة سابقة لمن يعبر عن النص. الكثافة والحجم هما أيضًا يحملان الدلالات وأيضًا اللهجة المحلية أولا الأجنبية الخاصة بالممثل والتي تكشف مباشرة منتج المعنى: لوران ترزيف يفرض "سحرة السلافي" على النصوص التي يقولها، لهجة جاك دوفيلو الخاصة جدًا تخلق غرابة فورية.

في سنوات 1965-1970، جرزي جروتوفسكي شجع الممثلين الذين يعملون على حالات الريتم الداخلية التي تلعب في الجسم دور مكبرات الصوت، إعطاء لون خاص لعمود الهواء الذي يتخللها، هذه الآلات الرنانة تحدث تغيرات في اللهجة حسبما هي: جمجمة، صدر، أنف، حنجرة أو مؤخر الرأس، الرئتين يحدث تسجيلاً خاصًا يتحكم فيه الممثل لكي يضع صوته ويجذب مؤثرات غريبة. هذه الأبحاث التقنية تسمح له بالتنقل من مسجل إلى آخر لتسجيل مشاعر.

إذا كان صوت المغنى هو على الآلة، فإن صوت الممثل هو على الأوركسترا، الممثل، في إظهار صوته يفعل بالتناوب ارتعاش آلاته الوترية والخشبية، والنحاسية وحتى آلة النقر، إنه بما يظهره، تظهر الحياة، ويظهر وجود الممثل.

جان – لوي بارو، إخراج فيدر، باريس 1946 ص59

عمل الممثل الصوتي:

لا نتكلم على المسرح كما في الحياة. حتى عندما يكون الصوت جيدًا، أبعاد المكان المسرحي تتطلب من الممثل يطلق صوته لكي يسمع من الجميع. وهذا يفترض تقنية متقنة في التنفس، بما يتوقف على قدرة النفس، واستخدام منتظم لحجم الصوت متجنبًا التعب العام لنفاد الصوت، إنه تنفس في الواقع طبيعي ومسيطرًا عليه يسمح بمرور كمية الهواء اللازمة للحنجرة حيث تبدأ الأحبال الصوتية في الاهتزاز تحت ضغطها، في كل عمل صوتي، إيقاع التنفس والزفير يخضع لقواعد أولية: عليه أن يعرف كيف يلهم بسرعة وعمق وبدون ضجيج، واللاينتظر أبدًا أن يكون على حافة التنفس

حتى يلهم من جديد، وأخيراً، يجب الاحتفاظ بكامل الحنجرة بما فيه الكفاية يتم مرور الهواء بدون تهيج. هذا الاتقان هو نقطة انطلاق عمل الممثل. فهو يسمح له بتنويع مواقف البيان بالنسبة للشريك والجمهور: يمكن أن يرفع صوته أو يخفضه، ويمر بدون مجهود من الهمس إلى الصياح. جيرار فيليب كان يعرف كيف يوزع تنفسه على كل القاعة الجمهور كان معلقًا على أنفاسه.

يجب أن تفهم كل ما يقوله الممثل. إنه يخضع صوته للضغوط المستمرة فيما يتعلق باحترام قيم الحروف المتحركة والساكنة يعتني بنطقه من خلال سير كل مقطع لفظي بوضوح تام.

يجب على الممثلين الشباب توضيح النطق، وبعض الموهبة التي يمكنهم أن يتمتعوا بها، لن يحصلوا على نجاح حقيقي إلا إذا استطاع الجمهور أن يفهم المعنى مما يسمعه.

سارة برنار، فن المسرح. باريس 1923، ص63

الممثل يرصد أيضًا تدفقه. التكلم بسرعة، يجعله يغامر بفقدان المعنى، والبطء الشديد يضايق المستمع. سرعة الإلقاء التي تطرح المشكلة التقنية للسيطرة معًا على التنفس والنطق هي كاشفة موضوعية لحالة الشخصية – إيقاع القول يخلق الموقف- ووجوده السيكولوجي والاجتماعي: "فضيلة حياتي، كما فصلتها!" يقول سجاناريل وهو يسمع دون جوان مسحضرًا طموحاته السكندرية وطموحات الحب. بعض الحوارات تتطلب فواصل حادة وبعضها يتطلب توقف معزز. هذا العمل التنقيطي هو أيضًا من فعل التنفس. موحي بالاتصال بين المعنى وطبيعة الكلمات التي تعبر عنها، إيقاع النص يجب أن يكون حساسًا في الطريقة التي يلعب بها الممثل بتنفسه ويوزعها بين الجمهور.

النص قبل أي شيء تنفس. فن الممثل هو الرغبة في المساواة بالمشاعر من خلال الجهاز التنفسي الذي يتطابق في بعض الأحيان التنفس الخلاق (...) نص ما ليس له نفس المعنى ولا نفس الكفاءة إنه لم يتنفس كما كان مكتوبًا.

لوي جوفيه، مكانة وآفاق المسرح الفرنسي، باريس، جاليمار، 1945، ص54

النبرة عنصر آخر مهم في العمل الصوتي. "تغيير الجرس أو اللهجة في الصوت" (ليتريه) تسمح بالتنوع في التجويد الذي يصنع البيانات ويعطيها تشدقًا. وفقًا لحدة الصوت، نفس الجملة يمكنها أن تعني شيئًا أو عكسه. في الإخراج المعاصر القراءة المتناقضة للنصوص تلعب بهذا المبتغى.

تنفس، نطق، ترميم، تجويد، هذه العناصر المختلفة تشترك فيما يسمى الإلقاء. الإلقاء الجيد يجعل النص يسمع ويفهم حتى في امتداداته المليئة بالأسرار. "يوجد كثير من الإلقاء عن الأداء"، يذكرنا بول فاليري، لكنها جميعًا تستنتج من الكلام اليومي. في وقت سابق، كانوا يقلدون الكلام الجاري، بينما الإلقاء يجتهد في التحرك نحو الطبيعي، وأحيانًا يهتم التنظيم وفقًا لوظيفة منهج يخضع لقواعده الخاصة، دون البحث عن نسخ الحقيقة. ومن ثم يعد هذا بالنسبة للمشاهد أصل متعة مزدوجة. "متعة اللعب بالكلمة الكلمة الموسيقية الخالصة، ومتعة النص، في هياكله الشعرية – متعة تلاوة القصيدة شفهية" (آن أوبر سفلد).

الجسد

الجسد هو الآلة الأساسية الثانية في الممثل التعبيري. مثلما يعكس الصوت ظلالاً كثيرة سريعة التأثر وأحيانًا بطريقة لا واعية تؤثر على حساسية المشاهد، مثلما ينتج الجسد تأثيرًا مباشرًا على من يستعرض من هنا بدون شك الخطر القديم الذي فرض على النساء في الظهور على المسرح والنبذ الذي ضربت به المهنة طويلاً، شبه بشكل من أشكال البغاء.

التقليد:

على خشبة المسرح اليوناني، الممثلون يرتدون ملابس تجعلهم يحتفلون بمظهرهم ويضعون أقنعة تخفي تعبيرات الوجه، إنهم يظفون على عادات تنظيم مواقفهم، ويسخرون أيضًا الجمهور أساسًا بأصواتهم. ومع ذلك فإن إيماءاتهم التي لدينا أدلة قليلة عنها، يبدو أنها كانت مهيأة بما فيه الكفاية، مينيسكو المؤدي المفضل لدور إيشيل، كان يشتهر بنبل موافقة ورصانة حركاته؛ منافسة كاليبيد استهلك نفسه في تحرك واقعي، مما جعل أرسطو يقيمه كقرد. أما بالنسبة لتطورات الجوقة، فإنها يستجيب لحركة منظمة تدون في الاحتفال الطقسي.

على المسرح الروماني، خيال الممثل الحركي كان يتفجر دائمًا، إذ يعرض شخصيات مقنعة، ما يجبر الجسد على تطوير إمكاناته التعبيرية. أنواع من التضخيم (المهرج ماكوس، المتشدق بوكو، الشره دوسنو، الغبي بابوس) يوجدون في لعبة لامبالية تتسبب في حركة مضحكة. وبالمثل فإن المسرحيات الكوميدية التي تتحرك حسب النموذج الهلليني، تدمج الرقص، والإيماء، وتتطلب من مؤديها – غير المقنعين- حركة تقوم أحيانًا على تقسيم المهام: ممثل يغني أو يؤدي بينما آخر يؤدي الرقصات والتقليد.

من تقاليد المنشدين، فإن المسرح الكوميدي في العصور الوسطى قام هو أيضًا على حركات هزلية ودائمًا بهلوانية تتطلب من الممثلين موهبة جسدية كبيرة. هذه الإمكانية الجسدية للممثل ستتواجد فيما بعد في ممارسات كوميديا وللأرتي. ممارسة اللعبة تستند في الواقع على الإثارة الهزلية والمؤثرات البصرية (الدعابات، بالمعنى المبدئي للمصطلح) التي تنتقل من التعبير البسيط إلى البراعة البهلوانية: بيانكوللي، المهرج المعاصر الشهير لموليير، قادر على القفزة الخطرة دون إراقة قطرة نبيذ من زجاجة يمسك بها في يده، سكاراموش يوزع صفعات بقدمه... الممثل الكوميدي مشعوذ.

في العصر الكلاسيكي، المسرح الجاد يقوم على الإلقاء وعمل الصوت أكثر من التعبير الجسدي. جسد الممثل التراجيدي يظل ثابتًا نسبيًا. الكوميديا تتطلب في المقابل من مؤديها التزامًا جسديًا. متأثرًا بسكاراموش وهو يتابع العروض، موليير يلعب بتعبيرات وجهة مكونًا ظلالاً مباشرة سهل التعرف عليها بحيث يقلده منافسوه في خطوط عريضة:

(...) يأتي أنفه في الهواء،

القدمان مقوستان والكتف إلى الأمام

اليدان على الجانبين، بطريقة إهمال

الرأس على الظهر مثل بغل محمل

العينان فاقدتا الثبات تمامًا(...)

مونفلوري، ارتجال فندق كونديه، الأعمال الكاملة، باريس، جاليمار، 1971، ص1119.

في القرن الثامن عشر، البحث عن الطبيعي جعل الممثلين يركزون أسماءهم على الواقعية. البانتومايم لم يعد نوعًا منفصلاً وتكامل مع العمل الدرامي. ماريثو وبومارشيه عرضًا ألعابًا متعددة صامتة تعتمد على براعة الممثلين.

اللعب بالجسد لم يعد حكرًا على سجلاً فكاهيًا، فهو يدخل في النوع الجاد. ديدرو يعتقد أنه بالإمكان والمفيد "مزج مشهد متكلم مع مشهد صامت". مؤكدًا حساسيته لفاعلية الحركة وتفوقها التعبيري على الكلمة: "توجد مشاهد كاملة أكثر طبيعية بالتأكيد للشخصيات في أن تتحرك من أن تتكلم".

ممثلوا الميلودوراما يلجأون، هم أيضًا، إلى كل منابع الحركة. الذين يؤدون الدراما الرومانتيكية مثلهم مثل الذين، في نفس العصر، يلعبون الكلاسيكيات، يستوحون من مثالهم. "آه! قدرة الحركة التي تزداد نبلاً، وتغير الوجه، وتقدس! هذا ما كتبه مونيه - سالي في "مذكرات تراجيديان" الحركة تتآرجح بين نقل الواقع والاتفاق، إنها تلتزم من الآن بتولي وظيفة لها معنى.

رمزية جسد الممثل:

بمجرد دخول الممثل إلى المسرح وحتى قبل أن يفتح فمه، جسده يؤكد وظيفة رمزية من الخيال يطبقها المشاهد معه، امتلاءه أو نحافته، جماله أو تشوهه، كل هذا يقاس بثقافة الزمن، إنها المواد الخام التي يجب يفيد منها. ما هو حضور الممثل، إن لم يكن هو عامل العاطفة التي يفجرها جسده؟ توجد بلا شك أجساد قوية في المسرح، وطويلاً ما كان يعين الممثلين وفقًا لاتفاقيات دون علاقة بموهبتهم: للعب التراجيديا، كان لابد من مكانة معينة، لأداء دور الفتاة الساذجة، "الجمال الصارخ" بعيدًا عن المميزات الفنية، فإن قوة التكوين الجسدي للممثل تؤدي إلى جاذبية من الصعب تقنينها – في هذا المجال فإن المعايير تكون متغيرة وغير متوقعة – ما يذكرنا في هذه اللحظة أنه في المسرح مثلما في تكشف فرويد، الجسد هو الذي يتكلم.

الممثل يعطي جسده للشخصية. يعطي هاملت أو تارتوف ظهوره الجسدي الخاص، مانحًا لحلم المؤلف حقيقة ولخيال المشاهد قوةً. إنه يطبع في تناوله إيقاعًا يتفق مع إيقاع جسده ويتجلى في جركاته كما في تعبيراته. هذا الإيقاع الخاص به يحدد مجموعة من الخطوط السلوكية التي ينظر إليها على أنها خصائص الشخصية.

الحركة:

الجسد في حركة دائمة. يمكنه أن يتحرك، يمشي، يجري، يقفز، يزحف، يتمركز في كل الاتجاهات، ينفذ سلسلة من الحركات هي "علامات خارجية ومرئية" (...) التي بها تعرف الأحداث الداخلية لروحنا" (هيجل) كل هذه التنقلات، ينتجها الممثل عن عمد، مثل كثير من العلامات، وفقًا لمتطلبات العرض.

جسد الممثل يتطور على المسرح، ويجب أن يضع في الاعتبار العناصر التي تعوق أو تسهل حركته. إيقاع تطوراته يجب بداية أن يكون منضبطًا في المساحة التي يعمل فيها. بسرعة كبيرة، يخلق انطباعًا بالقلق، ببطء شديد يقوم الحركة الدرامية ويعطيها زيفًا ليس دائمًا في الموسم.

يجب أيضًا أن يحسب أبعاد المكان المسرحي: يذكرنا جان فيلار بإصرار أن منصة قصر شايد الشاسعة كانت تجبر ممثليها على التطور من خلال إيقاع آخر تمامًا عن منصة مسرح إيطالي. ضيق مسرح جيب يفرض اقتصاد في الحركة يدعو إلى التفكير في اللعب أمام الكاميرا. وجود الحواجز يستطيع أحيانًا أن تضايق الممثل، لكنها تسهم دائمًا أبدًا في إثراء تنقلاته: آبيا يضاعف القطع المتحركة والسلالم وفقًا لمعمار مركب بعد ضبط المساحة على المرونة وثبات جسد الممثل الذي يعيد اكتشاف قيمة التعبير.

حركة الجسد البشري، تتطلب حواجز للتعبير عن ذاتها، كل الفنانين يعرفون أن جمال حركات الجسد يتوقف على تنوع نقاط الدعم التي تمنحها له الأرض والأشياء.

أدولف آبيا، كيف يغير تشكيل إخراجنا، من 1870 حتى 1914. باريس 1965، ص254

وجود شركاء يجبر في النهاية الممثل على إيجاد علاقة معهم تعبر أفضل عن الموقف. جعل طلبة الكونسرفاتوار يعملون على شيكسبير، فإن باتريس شيرو يذكرهم على سبيل المثال كيف أن دخول شخصية إلى خشبة المسرح هي لحظة حساس، قبل الاستعداد للكلام، يكيف العلاقة التي ستلعب إيجاد المكان المحدد الذي سيشغله عند انتهاء مشهد أمر محدد لتنوير الموقف وتسليط الضوء على المشهد. هنا أيضًا وتلك بالنسبة للممثل مسألة حركة.

الإيماء:

لا يوجد تصنيف حقيقي للإيماءات. ناهيك عن الإيماءات اللاإرادية ولا السلوكيات او حركات أخرى مشوشة، يمكن استنتاج الإيماءات الطبيعية المرتبطة بعادة أو حركة (جلوس، فتح باب،...) الإيماءات التقليدية المعبرة بطريقة وظيفية عن علاقة بين المرسل والمتلقي (تحية، مصافحة باليد...) الإيماءات التعبيرية التي تحاول ترجمة شعور أو عاطفة (خفض اليدين للدلالة على الإرهاق، يركع للترجي...) والإيماءات الجمالية المصنوعة لإنتاج انطباع فني، الرقص والتمثيل الصامت يقدمان الأشكال الأكثر نجاحًا.

الممثل يسيطر على الجوانب المختلفة للإيماء ويستخدمها وفقًا لمتطلبات العرض، ويعطيها طابعًا رسميًا وتوصيفًا خاصًا بها: مع العلم بأن "كل إيماءة لها نحو لغوي وعروضي وقياسي" جان – لوي بارو، أحيانًا ينفي تحركاته لكي لا يبقى إلا على الجوهر، وأحيانًا يشوهها ويضخمها بعد إعطائها بعدًا هزليًا. في كل الأحوال، يتجنب الضجة لكي يعطي لإيماءاته أسلوبًا يخلق "لغة جسدية جديدة على أساس الإشارات وليس الكلمات" (انطونين أرتو) لا يتم السير على بلاتوه كما في الحقيقة. أقل حركة تختص هنا بالتعبير وتتطلب مشاركة دقيقة. في الواقع، الإيماءة الأكثر طبيعية، الجلوس مثلاً، يأخذ عند الممثل قيمة معنوية تضعه فيما وراء الحياة اليومية عندما، في واحدة الاتجاهات النادرة للمسرحية المسماة بها، راسين يبين أن "بيرينيس سقطت على مقعد" (الفصل الخامس، المشهد الخامس) لأن هذه الحركة سيكون لها قريبًا معنى رمزي. الإيماءة تجلب دائمًا امتدادًا للنص، إذا لم تكن زائدة عن الحاجة كما عند بعض ممثلي مسرح المقهى الذين يعتقدون أنهم مجبرون على تعويض نمائج من حواراتهم بإيماء غير منضبط. الإيماءة تعطي هنا معنى غير قادر عليه الكلام. أمام الظاهرة الخارقة للطبيعة للتمثال الذي يستجيب لدعوى دون جوان، سجاناريل لا يستطيع إلا أن يرسم إيماءة تعني ضيف الحجر: "يحني الرأس كما فعل التمثال) ال..... الذي هو هنا!".

الاختراع الإيمائي مسئول إذن عن تكملة ما لا تستطيع الكلمات أن تعبر عنه. الإيماءة تستطيع أيضًا أن تعبر عن ما لا يسمع: في خلاق أشبيلية، البحث عن جذب الانتباه لهوية الكونت المافيفا "يقول ما يستطيعه للتحدث إلى روزين، لكن العين الجائزة الحائرة والحذرة للوصي تمنعه دائمًا، ما يشكل لعبة صامتة من جانب الممثلين" (الفصل الثالث، المشهد الخامس) هذا اللعب على المسرح يتطلب من الممثلين براعة كبيرة في التمثيل الصامت العادات الجسدية واللعب بتعبيرات الوجه يتضمن ما يسميه برشت إيماء. وهو يرجع إلى الحساسية العلاقات الاجتماعية بين البشر ويذكر بأن الغرض من المسرح هو بالضبط عرض حقيقة مجتمع في بنائه فنيًا.

تقاليد المسرح الشرقي تفرض سلسلة من الإيماءات الرمزية التي تتضمن رمزًا قابل لفك تشفيرة فورًا استخدام هذه الإيماءات يظهر خصبًا للممثل المعاصر. انطونين آرتو يحلم بمسرح من الأعاجيب في الباليه ويستحضر "وجه الإيماء المطلق الذي هو فكرة في حد ذاتها".

توجد هنا كومة من الإيماءات الطقسية حيث لا تملك المفتاح والتي تبدو خاضعة لتحديدات موسيقية محددة للغاية (...) لغة الإيماءات الروحية التي توزن الشعر، كشذب، تحدد، تقطع وتقسم المشاعر، وحالات الروح، والأفكار الميتافيزيقية (...)

انطونين آرتو "عن مسرح الباليه" باريس، فليو، 1964، ص88

هذا البحث في صفة الإيماء المقدسة الم منذ بعض العقود الكثير من الممارسين الغربيين. عمل بإرادته مع ممثلين من ثقافة أوربية رفيعة، وجد فيها ببذخ مؤثرات غربية عندما طلبت من ممثليها التنفس بإيماءات الكابوكي (ريتشارد الثاني) أو كاتاكالي (ليلة الملوك) نزولاً كذلك إلى عالم شكسبير في "استعارة من عالمنا المتأمل في عالميته" (برناردور) اعتمادًا على إيماء رمزي محولة من سياقه الثقافي، هذه التحولات تحديث نموذجًا رائعًا من اللعب، لكن أحيانًا أيضًا تغلق، في بعض المواقف التي لا تزال غامضة على الذين لا يملكوا مفتاح القوانين.

الوجه:

الإمكانيات التعبيرية للوجه اكتشفت منذ وقت طويل: في "نقد مدرسة النساء" موليير استحضر لعبه الخاص بالوجه في إحدى شخصياته ليسيدا الذي قال أيضًا مبالغًا "دوران العيون المفرط، هذه التنفسات الهزلية وهذه الدموع السخيفة التي تضحك الجميع" في إعادات كثيرة لبريتانيكوس، مرر رأسين التوتر التراجيدي عن طريق ألعاب الوجه: "أنت المضطربة يا سيدتي فلتغيروا الوجه،! قرأني في عيني بشائر قاسية؟" هذا ما طلبه نيرون من جوني في لقائهما الأول (الفصل الثاني، المشهد الثالث) مراقبًا أوجه السيدة الشابة مؤشرات الحب التي تحملها لغريمه. "من جبهتي على المرتعدة، كنت أخشى الشحوب ركنت أجر نظراتي المليئة تمامًا بأملي" تعترف جوني بعد ذلك (الفصل الثاني: المشهد السابع) في الميلودراما، فريد ريك لوميتر كان يلعب بفاعلية بدوران عينيه.

منذ ذلك الحين، عودت السينما المشاهد على مراقبة الوجوه في منظر كبير وأصبحت تعبيرات الوجه أكثر فأكثر أهمية في المسرح، أتاحت الإضاءة المتطورة تميزها بشكل أفضل، ولعب الممثلون بمحفزات لإنتاج أكثر دقة وأكثر قابلية للإدراك الحي حسبما يتجه المكان (مسرح جيب أو مسرح مقهى على سبيل المثال).

عري، قناع وماكياج:

وجه الممثل ربما يكون عاريًا أو مزينًا أو مقنعًا، في الوقت الحالي، يظهر دائمًا بشكل طبيعي، عاريًا كما في الحقيقة، خال من كل اصطناع، باستثناء ماككياج خفيف، مسحوق الصبغة وبودرة، تهدف إلى تعويض مؤثرات بعض الإضاءة التي تزيل كل نتوء في الوجه. هذه الحيل تخفف أحيانًا أيضًا آثار الزمن وتسمح بمطابقة عمر الممثل للشخصية، وأيضًا في الممارسة المعاصرة فإنه المخرجين يستعينون بشباب للعب أدوار الفتيان الأول، كما كان يحدث في السابق: في سن الستين الآنسة دي بري تقوم بدور آنياس التي كانت قد لعبته استخدام الشعر المستعار واللحى المزيفة والصلع المطصنع وأنف سيرانوا ليوا هنا إلا استجابة لمتطلبات الدراما، بقدر ما لا يزيل المصطنع من الوجه مظهره العاري، لا يفعل إلا إبراز الانطباع الحقيقي.

الماكياج يحجب وجه الممثل الحقيقي دون حجبه مع ذلك تمامًا. نوع من الأقنعة رقيق بزواج الوجه وهو يعدله (موليير كان يلعب بوجه مطحون وفم مرسوم) يمكن أحيانًا إخفاء المؤدي خلف ملامحه مثلما في تقاليد الكابوكي الياباني، وأحيانًا التأكيد على إبراز قسماته ودفعها حتى الصورة الهزلية لملامحه الشخصية. يترك المؤدي حرًا في إيماءاته التعبيرية. أخيرًا، بمسرح الوجه بإجراء عملية توليف الطبيعي والصناعي.

القناع في المقابل يخفي الوجه، في الأصول الدينية، هو طيف لوظيفة متناقضة، يخفى ويظهر في الوقت نفسه. يسمح بداية بخداع التعبير خلف ثبات عام. تغطيه الوجه تعني أحياناً نوعًا من الشخصيات مثلما في التقاليد الشرقية أو في كوميديا دللأرتي، وأحياناً نوع العرض كما في المسرح اليوناني حيث فارق بين التراجيديا والكوميديا. في كل الحالات، يخفي حقيقة من يضعه، يعطيه جزءًا هامًا من كيانه ويعطيه غيرية تتطلبها المسرحة. مصدر القول إذا ما أخفى فإن القناع "يؤكد الشخصية المقدسة للاحتفالية المسرحية التي تحدد الخطوط الفردية لإنتاج كائن آخر" (آن أوبرسفيلد)

وظيفة أخرى للقناع، هي التطوير عندما، كما في القديم، الفضاء المسرحي كان شاسعًا وبعيدًا عن المشاهدين، كان القناع في نفس الوقت الذي يستخدم كحامل صوت، كان يسمح بالتعزيز البصري لوجه عار لا يتركه يظهر. التعبير المثير للشفقة للشخصية، العلامات المميزة لبطل المسرحية أو الصفة المميزة لأي وجه أسطوري، مقننة وأكثر وضوحًا وبالمثل فإن أقنعة الكوميديا وللأرتي تسمح بتجديد هوية الشخصيات بفضل بعض التفاصيل غير القابلة للتغيير: وجه باستيلي لأرلوكان إلى عينين صغيرتين في مدارات ضخمة، وجه عظمى، أنف معكوف لبنطالون، أنف طويل شهواني لفرانكاتريببا... رغم تنوع المؤدين الذين يستخدمون كل هذه الأشياء، يؤكدون بقاء الشخصيات ويكتسبون قيمة رمزية.

تعبير الوجه:

عندما يكون الوجه عاريًا تقليد الممثل لا يتوقف على وظيفة دعم وتضخيم أو تأهيل ما تعبر عنه الكلمات: يمكن أيضًا أن يساعد في التعبير عندما يظهر الوجه ما لا يظهره الجسد والصوت ولا يستطيعان قوله. التقليد يقوم على تسجيل مضاعف: يظهر وجود نية معبر عنها إراديًا بطريقة غير لفظية، لكنه يفضح أيضًا عاطفة غير منضبطة. الخوف أو الرغبة، الأمواء أو الاشمئزاز يعبر عنها بلمحة عابرة أو تكشيرة قوية، ويمكنها إقامة علاقة فيما بينها غير متوقعة بينما يلعب الممثل منفصلاً أو في وقت واحد. التقليد يمكن أيضًا يعارض الكلمة يسمح بأن يسبق النص، ويتضمن نوعًا من التعليق بأخذ الممثل بشأنه وضعًا له علاقة قديمًا بما يعبر عنه، ووفقًا لمصطلح برشت "يظهر أنه يظهر" في تفسير لوي جوفيه، دون جوان كان يؤدي تصريحه المشتعل لشارلوت

وما تورين وهو يحتفظ بوجه عديم الإحساس ونظرة باردة كانت تبطل نواياه، واضعًا الخداع بشكل واضح عند "هذا الأمير الكبير الرجل الشرير" لعب الوجه يخطي إذن التقليد السيكولوجي لكي يحصل على وظيفة مجازية: وجه الممثل يصبح منتجًا لقرائن تساعد المشاهد على بناء علاقته بالخيال.

3- عمل الممثل:

في "الممثل غير المحدود" لدى جوفية يعرف الممثل كأداة وآلاتي في الوقت نفسه. الممثل يجب في الواقع أن يذعن لانضباط شامل. يضع نفسه كاملاً في خدمة المخرج الذي يستخدمه مع العناصر الأخرى في العرض، ويعتبره أحيانًا دمية: "المثل الأعلى للممثل يجب أن يحوله إلى حلقة، أداة متوافقة بعناية بالغة بها سيلعب الممثل بإرادته". هكذا قال أنطوان عام 1890 لكن بالتوازي، مستخدمًا وسائل التعبير المتاحة، جسده وصوته، يلعب الممثل بحساسيته الخاصة ويتم ذلك بفضيلة وصدق مدهش آلاتي عواطفه الخاصة.

التوزيع:

يسمى توزيع تقسيم شخصيات المسرحية بين الممثلين المؤهلين للعبها. هذا التقسيم إما أن يكون محدد حسب الوجود المسبق لفرقة متجانسة ودائمة، أو ينشأ بتجميع المتقطعين المرتبطين بعقد وفقًا لوعود المخرج أو المدير.

الوظائف:

على مدى طويل، توزيع الممثلين في عرض كان محددًا بمفهوم الوظيفة. المصطلح كان يعني "مجموع الأدوار لنفس الفئة من وجهة نظر المظهر الجسدي والصوت والمزاج والحساسية والمميزات المشابهة وبالتالي من المرجح أن تكون قد لعبت بنفس الممثل" (ج. جوبير) في عام 1812، مرسوم موسكو يصنف الأدوار وفقًا لقائمة الوظائف، كل يرشح لشخصية من الريبرتوار الكلاسيكي. معايير كثيرة تشارك في التوطيد: الوضع الاجتماعي (ملوك، سادة صغار، خدم، خادمات...) الطابع (محب ومحبة، ساذجات، جميلات...) العمر (عجوز، شباب طائش...) أو الملبس (أدوار بالمعاطف، بالكورسيهات...)

هذا النهج يعتمد على افتراض أن الطبيعة البشرية غير قابلة للتغيير وأن طبائع كل شخصية محددة مرة واحدة وإلى الأبد. تجميد الريبرتوار في صورة متوافقة، يحبس المؤدين في عدد محدود من الأدوار ويحرمهم من تفرد في شخصيتهم. محقرون من قبل البعض كمنتجين للصور النمطية، هذا التصور مرفوض من آخرين، الذين يذكرون أن الكوميديا دللأرتي لم تمنع ظهور فناني الأداء الرابع. دوللان لاحظ أن حتى لو كان هذا يؤدي إلى تشوهات مهنية، فهي تمنح الفرصة لإعداد الممثل "لكي يلعب الأدوار تمثل الإنسانية، والاحتفاظ بالنماذج البطولية" منذ خمسين عامًا، مع اختفاء الفرق الدائمة، لم يعد معمولاً بمفهوم العمالة، ورفض الممثلون ترك أنفسهم هكذا مغلقين في تخصص صلب. فقط ما يجلب دون جدوى توافق الممثل مع متطلبات الدور. إنها قدرته على نفخ حياة في الشخصية التي تحدد عمله وتسمح بتقدير إبداعه.

الأدوار:

حسب الأنداع، التقسيمات المختلفة للوظائف وفقًا لأهميتها في العصر الكلاسيكي تميز هكذا الأدوار الأولى (فيدر) الثانية (آريسي) موضع الثقة أو الأدوار الثالثة (يترامين، أونون). تتميز أيضًا الأدوار ذات الفوائد (الأدوار الصامتة) الأدوار الصغيرة (أدوار هامشية) أو السوكين الثلاثة (أدوار الخونة الصغيرة في الميلودراما) التسلسل الهرمي يظل صارمًا في القرن التاسع عشر وكان يقود جدول المرتبات الأساسية اعتمادًا على العقود. موريس ديكوت يذكر أنه في عام 1829، جريدة الممثلين أشارت إلى 6000 فرانك للدور الأول في التراجيديا أو الدراما، 4000 فرانك لدور المحب الأول، 2000 فرانك لدور أول بين المقربين و500 فرانك لرئيس الكومبارس. المخرجون يبحثون الآن تأكيد تجانس توزيعاتهم، مع تجنب التمييز بين أدوار كبيرة وصغيرة. إذا كان بالنسبة لبعض العروض مبدأ رأس الأفيش مستمرًا، فإن الممارسة تميل إلى إلغاء أي تسلسل هرمي متباه، رغم التفاوت في تقدير الأجور.

مراحل العمر

حفظ النص:

الضرورة الأولى للممثل حفظ دوره. في الأصل، الدور كان يعني البكرة الخشبية التي كان يدور حولها طريق حامل النص وتعليمات اللعب. العمل الأول إذن هو الذاكرة. هذه الأولوية ليست دائمًا مطلوبة من المخرج: إذا كان البعض يطلبون من الممثلين الحضور في البروفات الأولى للتعرف على النص، البعض الآخر يفضل ألا تجيئ الذاكرة إلا بعد الجلوس إلى الطاولة، بعد الاهتمام بالعمل الجماعي.

بعض الممثلين يحفظون دورهم بطريقة تكاد تكون موسيقية. تاركين أنفسهم يعملون بآلية الكلمات. آخرون لديهم ذاكرة أكثر كفاءة: يعملون والنص في يدهم، يستوعبونه بقوة العادة ويسجلونه في منطق اللعب. النص عرف أقل، الممثلون أكثر انتباهًا لما سيقولونه. فجأة، ذاكرتهم تذكرهم بما سيلعبونه قبل أن يحفظوا ما يقولونه. وهذا يفسر مواجهة حفرة ذاكرة، هؤلاء الممثلون يرتجلون في الموقف ويجبرون أكثر سهولة لضم من هؤلاء الذين يستوعبون بطريقة آلية.

بطريقة عامة، حفظ النص يبدو أنه تطور عند ممثلي اليوم. يخطون من الآن الملقن. فيما معنى حقًا، الفشل كان كثيراً، بسبب السرعة التي كانت تقدم بها العروض واستهتار بعض شاغلي اللعب في الحفرة، يعني وهم يقرأون نصهم على فم الملقن. حاليًا النصوص تكون محفوظة أكثر فلا تلغى حفر الذاكرة يصلون عامة بعد عدد كبير من العروض، عندما يكون الممثل واثقًا جدًا من نفسه وأقل تركيزًا فيضيع في مغامرات اللعب.

تنمية تقسيم الممثل:

أثناء عمل البروفات، يبحث الممثل عن تبين ما سيلعبه. يجتهد في استعادة كل موقف مقروء وينمي ما يتضمن تقسيمه الفردي. اهتمامه ينصب عندئذ أكثر على الاستماع لشركائه أكثر من دوره الخاص اللعب مع الآخرين، هو العلاقة بين الأشخاص التي تحدث المسرحة. لتحديد الإيقاع لهؤلاء المتدخلين وتيرة لعبهم، الممثل يراعي الملاحظات التي يجمعها وملاحظة الآخرين. في نفس الوقت، يتناول امتلاك اللغة الخاصة بشخصيته ويعمل على استيعاب النص الذي يجب وكأنه ينبثق منه.

الممثل يحدد أيضًا علاقته بالفضاء ينحني للقيود الفنية (زرع الديكور، قيود الإضاءة، تنظيم العلاقة بين خشبة المسرح والقاعة...) هذه التحركات توضع شيئًا فشيئًا في المكان كل تنقل فردي يجب أن يحترم ترابط الجميع وتسلسل المجموعة وانتظامها كما تصميم الرقصات، حسبما يحكي المشهد. كذلك، فيما يتعلق بإخراج "طارة البشر" لجاسيبر فانسان (1978) ميشيل كورفان يبين كيف أدى الممثلون تحركاتهم حسب "منهجية تعويضية) تحيل مجازًا إلى قراءة "التأخير، والتسرب والتحيز" التي تعطي المسرحية مضمونها السياسي والأيدولوجي.

المراحل الأخيرة للعمل تبرز "الغزل" الذي يسمح بالسيطرة على مجمل دورب الشخصية الداخلية، الإيطاليات على المائدة التي تنقي تلقائية الذاكرة النصية، والألمانيات في الفضاء، يستأنفه بالحركة مجموع المسرحية دون لعب حقيقي، ولا حتى هنا.

الملابس:

لكي نساعد الممثل في أداء دوره، فليس من النادر أن نصنع له منذ البروفات الأولى بعض التباريق تمرين ملبسه. الملبس له علاقة لصيقة بجسد الممثل في تشكيل "الجسد الثاني" (تاييروف) بقدر ما يحتويه وفي نفس الوقت يسمح بتحوله. نوع من "الانطلاق الذي يسمح له بعرض شخصيته بشكل فعال" (جان – جاك روبين) الملبس يحمل كثيراً من المعلومات عن من مفترض ارتدائه: كذلك يحدد الإطار الجغرافي والتاريخي والاجتماعي للحدث: إنه يكون ملف حالة مدينة ويقدم معطيات خاصة بالعمر والجنس والطبقة الاجتماعية للشخصية. ويهتم حتى وجهة نظر إيمائية هو مساعد هام في عمل الممثل، آداة انتقال بين الخيال والواقع. بمادته يعزز تعديل الإيماء ويساهم في بناء الشخصية.

كم واسع جدًا أو ضيق جدًا، طويل جدًا أو قصير جدًا، يستطيع أن يغير التوقعات الفنية للشخصية، ويطلب من الممثل تغييراً في طريقته التي تسبب بالتالي اختراعات – بنائية للملبس وهلم جرا.

جورج ستريلر. ملبس المسرح في الإخراج المعاصر- باريس 1981 ص11.

الأدوات:

لإبراز الحقيقة وفي نفس الوقت المساعدة على بناء شخصيته، يستخدم الممثل أدوات تعالج المشهد. علبة حلبي هارباجون أو الشريط الذي يتقرب بهش يروبان إلى الكونتية يتضمن علامات أساسية تحمل علاقة وثيقة أن لم تكن رمزية مع الشخصية. يسمى كذلك إكسسوار، على الرغم من أن هذا المصطلح قد تخاطر ونعتبره ثانويًا وتافهًا، فإن الأدوات المادية هي وسائط لعب ذات أهمية كبيرة أحيانًا. المسرح الطبيعي يستخدمها لإعادة بناء وسط اجتماعي بمساعدة الممثل على أن يلقي بنفسه على الفورقي عالم متماثل. أنطوان لاحظ أنه "التعبيرات تستند على إكسسوارات مألوفة وحقيقة" ستانسلافسكي وضع نظريته عن الأفعال الجسدية وهو يعرض على الممثلين أدوات كثيرة مفيدة منها يستطيع يؤصل لعبة.

مجموع الأدوات فوق خشبة المسرح تشكل نظامًا يتجاوز كثيراً النهج الطبيعي البحث. ليس لديها مبررات مفيدة، الأدوات المسرحية تتضمن دعوة للمتعة، تسمح للممثل بحرية كاملة، وإبداع كبير: في رباعية موليير وأنطوان فيتاسي (1978) عصا بسيطة تصبح آلة لإنتاج لعبة لكافة الشخصيات التي يمر بين أيديها: لأرنولف، بلوح بسيفه في مواجهة خدمة، علامة على السلطة قبل أن يتحول إلى عصا أعمى عندما يبتعد الشخص مهزومًا تمامًا: لهوراس، محب مرتبك يعترف لغريمه يصبح عكازًا، لآينيس، تعبيراً عن الولاء عندما تعود إلى أستاذها:

لا نستطيع التأكيد على أولوية الأدوات على الشخص وطابعه الهيكلي : (...) إنها صانعة المعنى وبالنسبة للبطل تتأمل في سيكولوجيته الفردية، وبالنسبة للشخصيات تتطرق تقاريرها النفسية – الاجتماعية وبالنسبة للحكاية في حيوتها العالمية.

ميشيل كورفان، موليير ومخرجيه اليوم، ليون 1985 ص224.

المثل وشخصيته:

يقال دائمًا أن الممثل ينزلق "في جسد شخصيته" كما لو كان من خلال عملية تحديد هوية، يفقد هويته الخاصة ليتخذ هوية كائنة خيالي. في الحقيقة، العلاقة التي يقيمها الممثل مع الشخصية معقدة.

تقولون أن الممثل يدخل في الدور، ويضع نفسه في جسد الشخصية. يبدو لي أن هذا ليس صحيحًا. إنها الشخصية هي التي تقترب من الممثل، وتطلب منه كل ما تحتاج إليه لكي توجد بنفقاتها، ورويدًا رويدًا تحل محله في جسده. الممثل يتقبل أن يترك لها المجال حرًا.

جاك كوبو، ملاحظات على مهنة الممثل، باريس 1955 ص25

في مواجهة الدور، يجب على الممثل أن يترك تدريجيًا للتجرد من ذاته، بعد أن يخرج "فراغ ذاته، الضروري لكي يمتلئ بمعنى العمل" (لوي جوفيه) في مرحلة أولى، يسعى إذن إلى الهرب في محاولة للوصول إلى منطق غير معروف له والامتثال لمشاعر غريبة عليه، وإيجاد هوية لا علاقة له بها. يضع نفسه في حالة من الفراغ تسمح له بإيجاد آخر في داخله. لواحدة من تلميذاته في الكونسرفاتوار يقول لوي جوفيه: "إقتربي من الشخصية باحترام وتواضع وحب حتى تقول لك أن جوني ليست آتت" ميشيل بوكيه يحب أن يكرر: "الممثل لا شيء، الشخصية هي كل شيء".

في مرحلة ثانية "خاب أمله، تعب، غير راض، الممثل يبدأ في إدراك أن نقل ذاته هذا في آخر هو وهم" (لوي جوفيه). مدركًا أن وجوده على خشبة المسرح يعتمد على جمهور يسمعه كما الشريك الذي يعطيه الرد، فيكتشف ما يؤسسه اتفاق المسرح: "المشاهدون لا يدفعون ثمن مقعدهم لمشاهدة ممثل. يجيئون لرؤية عمل ممثل، وهو ليس تمامًا الشيء نفسه".

(ميشيل بوكيه) وهكذا ينخلع بين التواجد والظهور، فالممثل يثق إذن فيما يفعل. يضع فنه في خدمة الشخصية ويفرض المسافة الفنية التي توجد بين الخشبة والحكاية، بين الممثل ودوره.

علمًا أنه في كل لحظة، ليس هو الذي يدعي الوجود، فالممثل يوفر تعدد علاقات تكون الشخصية، ويكرس كل طاقته لضبط ما ينتجه بشدة، إن لم يكن تعود على ذلك. تناقض الممثل الظاهري يوجد بالتحديد في هذا التعارض الذي يؤسس مجيء الشخصية من منغلق إخلاص الممثل المطلق في نفس اللحظة التي يعطي فيها نفسه لعمله الذهبي.

العلاقة التي يقيمها الممثل مع المشاهد تحدد خلق الشخصية. على عكس مشاهدي الميلودراما الذين ينظرون الخائن عند خروجه من المسرح لكي يدفع ثمن شره، الجمهور الحالي نادرًا ما يترك نفسه صيدًا للصورة التي تعطي له. يعلم أن من يقف أمامه ليس رودريج، لكنه جيرار فيليب يلعب رودربج، ليس هاملت لكنه جيرارد وسارت يلعب هاملت. يدرك ما جاء يبحث عند في المسرح، ليس الحضور كمشاهد للتصرفات النرجسية لشخص يتحرك أمامه بهوية مستعارة

ويعلم أن تباه الممثل يؤدي إلى إنكاره شخصيًا. أما بالنسبة للمثل، حتى لو كان من أجل التركيز على ما هو خيالي من إنتاجه، فإنه يتجاهل وجود من يلاحظه في الظلام- الرهبة هنا لكي تذكره بوجوده- إنه في حاجة إلى هذه النظرة التي تجرده من وجوده. إنه يوافق على التواجد أمام الآخر لأنه يعلم أنه ليس هو من نراه، وليس هو شخصية الورق الذي يتناوله ورغم كل موهبته، يشعر بألم قبوله التواجد، لكن اللقاء يتم بين الاثنين. وقد فهم أن من يؤسس حقيقة العرض هو العقد المبرم، ليس بين الممثل وشخصيته، لكن بين الممثل والمشاهد.

الممثل هو يهمني، إنه الممثل الذي، يثق في الخدعة الأولى "أنا أمام الآخرين – يحاول أن يتخطاه ويبلغ عريًا كائنًا، وصدقًا بدوره يحزنني ويدفعني إلى إعادة النظر في العالم. لا شيء يؤثر في بقدر عرض مسرحي مفتوح يجعل من المشاهد ممثلاً، حقيقة، أقصى، للعرض، جاك لاسال، جريدة مسرح شايو الوطني. أبريل 1983.

سادساً : حرفيو المناظر المسرحية:

1- عمل السينوجرافي:

عن اليونانية سينوجرافيا أو ديكور بناء المشهد، ومصطلح سينوجرافيا يعني بالتبعية فن الرسم وزخرفة عناصر الديكور. في عصر النهضة، استخدمت الكلمة في الهندسة المعمارية لتعني فن وضع المباني في المنظور، ثم وجد في القرن الثامن عشر معناه الأصلي، فن رسم ديكورات المشاهد. في الوقت الحاضر يشير إلى أن كل شيء يخص النمو المادي والجمال للمشهد والقاعة.

السينوجراف، لقب مفضل دائمًا عند من يحكم عليه بأن مصمم ديكور قديم، إذن هو المبدع المسئول عن وضع العرض المسرحي في شكل. وظيفته مزدوجة: يحدد المساحة التي يدور فيها الحدث وينظم هذه المساحة في علاقتها بتلك المحجوزة للمشاهدين، في نفس الوقت يضع في الاعتبار إبداع العالم المجرد الذي يعطي للعرض شخصيته المسرحية أهمية كبرى: كلما فرض هويته كمبدع، يخضع لمتطلبات العمل الذي يسمح ماديًا بتنفيذه ويضع نفسه في خدمة المخرج.

إنه بشكل أو بآخر مهندس معماري، رسام ومصمم ديكور وأحيانًا مبدع ملابس وأستاذ إضاءة وفني خشبة مسرح: بفضل تدخله يوضع النص ف يالمساحة التي يجد العرض فيها وحدته الفنية.

من الصعب أن نتخيل اليوم عمل السينوجراف من منظور معياري. الأشكال الأكثر تناقضًا في العرض تتواجد والمعايير الفنية أو اقتصادية التي يحددها ليست أبدًا من العناصر المشتركة بين ديكورات مسرحية بولفار منتجة في إطار مسرح خاص باريسي ومسارح CDN أو المسرح الوطني، كما بين سينوجرافيا عرض ضخم برؤية دولية وعرض شركة مستقلة، الاختلافات صارخة. تتعلق ليس فقط على الفروق في التكلفة، ولكن أيضًا على الوظيفة الموكلة للديكور. إذا كان من الآن وفي كل الحالات، معرفة بالتكنيك كيف "عمل الجميل" الأبحاث التي تسبق إنشاء السينوجرافيا تختلف برؤاها وأيضًا دقتها وجمالها.

خلفية تاريخية: من الديكور إلى السينوجرافيا في التقاليد القديمة حيث رؤية المساحة كانت محددة ببناء محدد (انظر الفصل الأول) علاقة الخشبة بالجمهور كانت إثبات حالة. السينوجراف كانت وظيفته زرع ديكور المسرحية، يعني رسم على لوحة تطورات الحدث. منذ ظهور الإخراج، في المقابل، لم يعد فقط مصمم ديكور ولكن أصبح لديه لمسة اقتراح لكل عرض تنظيم مساحي يضع في الاعتبار علاقة الخشبة / بالقاعة.

الديكور اليوناني:

خفض ديكور موجز، تذكرنا سينوجرافيا المسرح اليوناني أساسًا بتخيل الجمهور. إنها بالذات الملابس والأقنعة التي تعطي العرض صفته المسرحية. أرسطو يرجع اختراع الديكورات لسوفوكل. تلك التي تعتمد على بعض اللوحات المرسومة والموضوعة أمام الواجهة وتبرز بقدر الإمكان صف الأعمدة. التنفيذ يستند إلى مؤثرات بصرية خادعة يسعى إليها مصممو السينوجراف، مثل أجاساركوس دي ساموس الذي ألهم أعمال ديموقريط وآناكساجور الخاصة بالمنظور، مستخدمين الظلال المحمولة لمزيد من الإيهام. التراجيديا تدور عامة أمام مدخل قصر أو معبد، ممثل "يصف أعمدة، وأقواس مرفوعة وتماثيل" (فيتروف) كذلك في "هزليات إيبون" ليوربيد، حيث وصفت الجوقة رواق معبد أبوللون في دلف.

مدينتنا المقدسة آثينا ليست إذن المدينة الوحيدة حيث معابد الآلهة بها أعمدة جميلة، وأرصفة مقدسة مكرمة (...) انظر إذن، لكنك ترى: ها هو وحسن ليرن المفترس يسقط تحت منجل من الذهب لابن زيبوس (...) وبجانبه بطل آخر يرفع شعلة حريق (...) عيناي لا تعرفان أين يحطان، لتنظرا بإعجاب إلى هذا الجدار من المرمر وعليه معركة العمالقة (...).

يوريبيد، ترجمة ديلكوركوفير، باريس 1962، ص620.

الدراما الساخرة لعبت عمومًا أمام ديكور حقل أو بحر، والكوميديا أمام منازل بورجوازية أو ريفية "بشر فإنها ونوافذها المرتبة بطريقة المساكن العادية" (فيتروف) عندما يقع الحدث، كما في "المهذبون" حيث يمرون من دلف إلى آثينا، غياب الستار لا يسمح بتغيير الديكورات، إنها نقالات خشبية ثابتة ذات جذور (برياكتوا) مزينة هي الأخرى بخداع بصري يشير إلى أماكن مختلفة. من القرن الرابع، أجنحة "سكينيه – باراسكيني" الجانبية بنيت بصعوبة ودفعت نحو مترين على الجانبين، وتلقت لوحات مرسومة تنوع المسافات. هذه العناصر التصويرية تستخدم في كثير من العروض، تكاليف التصنيع تكون أقل. تضاف بعض الإكسسوارات، أحيانًا مرسومة على لوحات هي الأخرى (الشجيرات والصخور) وأحيانًا ألواحًا (مذابح، تماثيل، قبور) لتحفيز مخيلة المشاهدين وإعطاء الديكور المناسب للخيال.

المسرح اليوناني يستخدم آلات تنتج مؤثرات مذهلة من خلال توسيع مساحة المسرح والتي تسمح باستخدام جو اللعب في العمق وعموديًا. الفتحات في واجهة "سكينيه" تعطي مرورًا "للإكليكليما" نوع من المنصة على عجلات ما يدل على ما يجري في الداخل خلف الديكور. هذه المنصة تبرز لوحات صامتة جذابة. كذلك في "هيراكليس الغاضب" ليوربيد في حين ضرب من الجنون عن طريق هيرا بعد قتل زوجته وأولاده، سقط البطل في نوم عميق، وظهر على "الإكليكليما" مقيدًا إلى عمود بالداخل في القصر. الجوقة ترى إذن بعيونها ما يضعه به الرسول:

وأسفاه، وأسفاه، فلتروا أنه بجناحين يفتح الباب المرتفع، وأسفاه، وأسفاه، وجب علينا أن نرى هؤلاء الفقراء الصغار مددون أمام أبيهم التعس الذي ينام في نعاس مزعج بعد أن قتل أبناءه. وجب علينا أن نرىجسد هرقل، موثقًا بالحبال، مربوطًا بعقد كبيرة ومعلقًا على أعمدة حجرية.

سقف "السكينيه" يمكن أيضًًا أن يستخدم للإظهار ويتم الوصول إليها عن طريق سلم داخلي، أو الاستعانة برافعة، الآلة التي تنقل آلهة أو أبطال في عالم اللاهوت، المكان الذي تتحدث فيه الآلهة. معدات بدائية يستخدمها الممثلون إراديًا (في العراة، سقراط معلقًا في سلة من أجل مراقبة معاصريه) الآلة تسمح أيضًا لكتاب التراجيديا بوضع عقدة المواقف المأساوية بفضل ظهور المنقذ بالمعنى الحرفي للمصطلح هذه الآلات تسمح بمضاعفة أجواء اللعب وتفرض بشكل رمزي أجواء الأرض وقدسية الإنسان.

المسرح اللاتيني:

قبل تشييد المباني الجامدة، استخدم المسرح اللاتيني عمق المسرح في أماكن مؤقتة لخلق انطباع بالروعة مرسوم بخداع بصري أولاً، فإن الديكور يكون مرسومًا في الحجر مسبقًا، منذ اللحظة التي يغلق فيها حائط العمق المساحة المسرحية. مزينًا بالتماثيل المرمرية المرصعة بالذهب والفضة والعاج، هذا الديكور الدائم والثابت يستكمل بأقمشة مرسومة ومثبتة على شاسيهات مجهزة بمزلاق جانبي لإبراز الإطار الخاص بالحدث. كما عند اليونان الألواح مرسومة دائريًا على محور دوار مركزي تسمح بتغييرات سريعة. وهي أيضًا سهلت باختراع – في عام 133 قبل الميلاد – ستار آلي يصعد ويهبط في امامية المسرح. الرافعات والبوابات تسمح بظهور الآلهة أو الأشباح، المصحوبة دائمًا بمؤثرات مدهشة (عواصف، زلازل، حرائق) لا يوجد غير ثلاثة أنواع من الديكور المرسوم: أعمدة وأقواس للمشهد التراجيدي، منازل وشرفات للمشهد الكوميدي، بساتين وكهوف للتمثيل الصامت الرعوي.

اختيار فنون الديكور اليوناني، الرومان استحدثوا في نفس الوقت القانون المدون الذي يحكمهم خلق الوهم لا يفتح على تخيل حر، مع افتراض وجود مثل هذا التخيل، لكن على معرفة محددة بالتقاليد الهللينية، يونانية المسرح ومضاعفة الوهم، وهو ما يبين لماذا سميت العروض المسرحية الكوميدية والتراجيدية بالألعاب اليونانية.

فلورنس دوبون، الممثل – ملكًا، باريس 1985 ص73

عناصر الديكور الزخرفية هذه تظهر قصرًا، مدينة أو قرية، استعيدت ولم تتغير في عصر النهضة، قبل أن تتمكن الكلاسيكية من رؤيتها الخاصة فيما يتعلق بالسينوجرافيا.

ديكور القرون الوسطى:

ديكور المسرح الديني في العصور الوسطى مثبت على مشهد مؤقت رأينا تنظيمه متنوعًا حسب الأماكن والعصور.

أيًا كان شكله، أحيانًا دائريًا وأحيانًا مجابة، مادية المساحة المبنية من أجل العروض تتيح بعض الثوابت. في جانب المسرح، نجد ديكورات كثيرة موضوعة جنبًا إلى جنب أكثر رمزية منها وهمية، غالبًا ما لا تعبر إلا عن أربعة أعمدة وسقف خفيف. يوحي – على قماش غير واقعي- تكفي أحيانًا – من روما إلى القدس، من قصر بيلات إلى السجن، من الناصرة إلى بيت عانيا، هذه الأماكن تسمى "مانزييون" رسمها أكبر فناني العصر (جان فوكيه، هوبير كايو...) الذين وجدوا فيها مصدرًا مثمرًا للإلهام، أيًا كانت المناظر الخلابة إيجابية، فإن هذه "ما نزييون" تقارب طول المحور الرمزي حيث تشغل الجنة والنار الأطراف هذين القطبين الاضطراريين أكثر ثراء في التنظيم من العناصر الأخرى في بورج عام 1536، العقد المبرم مع مصمم الديكور يظهر جنة ذات مناظر خلابة على وجه الخصوص.

كان تمامًا حول المكان الدائري للعروض المفتوحة المرسومة على شكل غيوم كثيفة كثيرة الحركة، وخارجها وداخلها ملائكة صغيرة، مثل سادة الملائكة، أرواح سماوية، قاضي القضاة، مهيمنون، موهوبون، الأيدي متشابكة ودائمًا متحركة. في الوسط مقعد على طريقة قوس قزح عليه يجلس اللاهوت، الأب والابن والروح القدس وفي الخلف شمسان ذهبيتان، في الوسط العرش، تدوران بلا توقف، إحداهما في مواجهة الآخرى.

نظام الوحش، إيلي كينجسون، مساحة مسرح العصور الوسطى، باريس 1975 ص243.

الجحيم هو أيضًا ذريعة للفجور الزخرفي، عقد بورج يسجل "جحيم من أربعة عشر قدمًا طولاً وثمانية عرضًا مصنوع على شكل صخرة عليها يجلس رخ دائم الاشتعال ويصدر لهبًا....".

مسرح العصور الوسطى ليس بخيلاً في الآلات التي تتيح مؤثرات مسرحية. سرقات ملائكة وسط السحب، منفذة بفضل ثقل متوازن، صعود المسيح بفضل الحبال الخفية خلف سحب مرسومة. المؤثرات متنوعة والمشاهدون من الهواة. على المنصة توجد حفر يمكن للممثلين أن يختفوا فيها ومنها يمكن أن تظهر شخصيات تأتي من أماكن ليست معروضة. آلات معقدة تسمح بتنفيذ تمويهات، هذه الأسرار التي يحبها الجمهور كثيراً، وخاصة في عروض التعذيب التي تتضمن مسمار العرض، فنيون يتخصصون في إعداد "المؤثرات الخاصة" التي يتوقف عليها كثيراً نجاح الغموض – اللوحة الشهيرة لفوكيه، استشهاد القديسة آبوللين، تقدم واحدًا من الغموض الذي يسمح بمحاكاة حقيقة التعذيب.

سينوجرافيا عصر النهضة:

مهندسو عصر النهضة الإيطالي الأنسانيون، مثل سيرليو (1475-1554) أو باللاديو (1518-1580) يستمدون إلهامهم عبر أوصاف فيتروف للتقليد الموروث من العصر القديم.

اتخذت من فيتروف معلمًا ومرشدًا، إنه الوحيد بين القدامى الذي تعد كتاباته باقية عن هذه المادة، وقد جعلت أبحث وألاحظ بفضول القطع الأثرية لكل هذه المباني القديمة، التي بقيت لنا رغم الزمن وقوة البرابرة. أندريا باللاديو، الكتب الأربعة لهندسة المعمار. باريس. 1980

السينوجرافيا تستعيد المبدأ اللاتيني: حائط عمق المشهد مزين على شكل قوس نصر ومخترق بثلاث فتحات خلفها بدائل ديكورات شارع أو مركز للكوميديا، قصر مفروض للتراجيديا وإطارات ريفية تشبه إطارات الدراما الساخرة الرعوية.

تقنيات الرسم في عصر النهضة، وبصفة خاصة استخدام القوانين التي اكتشفت مؤخرًا عن المنظور، تحدد رؤية ديكور أكثر زخرفة ورمزية منه كمنفعة حيث يكون التأثير محددًا في المستقبل. الأمر يتعلق بمساحة ذات بعدين، وإعطاء إيهام بعمق غير محدود تقريبًا مصنوع أولاً من الخشب والجص مثلما في تياترو أوليمبيكو لفيسوتس، ومرسوم على قماش في وقت لاحق، وديكورات باذخة تعرض بسيمترية كاملة وبعمق، رؤية جماعية للمكان دائمًا خارجي - حيث تلعب المسرحيات.

كما هو الحال بالنسبة للوحة في الخطة، فإن المنظور يسجل في المساحة مختلف العناصر المحتملة للديكور بدءًا بنقطتين متواجهين: نقطة الهروب التي تتجه إليها خطوط البناء، ونقطة الرؤية حيث الرؤية أفضل، الديكور يتأسس إذن بناءً على محور يوضع عليه مكان الأمير، الذي يستمتع من وجهة نظر مثالية، إنه فيما يتعلق بهذا المكان قد رسمت، حسب قوانين المنظور، الأبعاد الأفقية والعمودية التي تحدد غرز العناصر، وهكذا، فإن الصورة المسرحية لا يمكن أن تكون مقروءة بدقة إلا لعدد محدود من المشاهدين. عن بعد، الرؤية معيبة، عن قرب جدًا أو من وضع مركزي، الإيهام الذي يثيره المنظور لا يلعب أبدًا. كلما حدث عدم مساواة بين المشاهدين، فإن هذه السينوجرافيا التي حدد مبادئها سابباتيني عام 1637 (ممارسات لبناء مشاهد وآلات مسرحية) دليل على مهارة يفرضها لوقت طويل عبر أوروبا.

لإضافة روعة لانتصار الإيهام، اخترع مصممو السينوجرافيا الإيطاليين ميكنة معقدة يفضلها أمكن للعناصر أن تتهيأ أفقيًا، ما يسمح بتغييرات مباشرة في الديكور. لقد استعادت مبدأ النفاذ في العصور القديمة، المرتب من كل جانب من جو اللعب ويدور على محور رأسي، يضعون في نقطة الهياكل الزائفة المتحركة من أسفل وتتراجع بسهولة يضاعفون الحلول الآلية التي تسمح بالظهور في الأقواس وانزلاق السحب وسرقات أخرى. الميكنة تتكامل وتلعب دورًا متزايد الأهمية، وخاصة في الأوبرا، التأثيرات الرائعة وتحولاتها شهدت مضاعفات وفرضت تدريجيًا شكل مشهد منظم قادر على استيعابها وتسهيل التنفيذ: إنه المسرح الإيطالي:

الديكور في العصر الكلاسيكي:

ذاكرة مامول وفرت معلومات عن تصميم الديكورات خلال فترة كبيرة من القرن السابع عشر عن كل مسرحية لعبت في فندق بورجوني بين 1633 و1686، هذا السجل تناوله من كان يشرف على المكينة والديكور وقدم مذكرة مصحوبة أحيانًا برسم كروكي للديكورات والإكسسورات والملابس. فترتان متمزتان تعاقبتا. الديكورات هي بالأسرار. أيًا كان تعقد الموضوع، الزرع يظل مماثلاً تمامًا: قصر، منظر شارع أو رواق، هي دائمًا تماش في الخلفية بديكور متماثل، مشدود على أطر، بعضها متوازي مع إطار المشهد والبعض الآخر عمودي على الأولى على الأجناب، فوق خشبة المسرح، أحيانًا يتم ترتيب الأثاث في المساحة (طاولة، كرسي، سرير) أشجار أو صخور، صغر المسرح لا يسهل أبدًا عمل مصممي الديكور الذين عليهم عمل ديكورات كثيرة. لتنويع الأماكن المعروضة، يفصلونها عن بعضهم البعض بأسوار صغيرة تمدد ديكور كل عنصر جانبي في المركز، مساحة محايدة تسمح للممثلين بتطوير لعبهم بالتوسع أكثر. حفر مفتوحة في الأرضية تسمح بظهور و/أو اختفاء بعض الشخصيات أما بالنسبة للتعاليق فلا تخدم إلا في تعليق الأفاريز والستائر وإخفاء دعائم القطع وعناصر الديكور.

عندما، في حقبة ثانية، انتصرت فكرة المكان الوحيد، الزرع ظل متماثلاً، يوجد دائمًا قماش خلفية محاطًا بسطحين جانبين. التراجيديا تلعب أمام عامود أو رواق يوناني أو روماني الطابع، الكوميديا تلعب في مكان عام ومع ذلك يفضل موليير بعد ذلك داخل بيت بورجوازي، غرفة أو صالون في التقليد المنظور بعض مصممي السينوجراف الإيطاليين، تظل الديكورات مزروعة حسب سيمترية صارمة، حتى لو وضعت مقاعد المشاهدين على خشبة المسرح وجعلها غير مرئية كما تعيق المداخل الجانبية. أساسًا المشاهد يظهر في كلمات النص.

من منتصف القرن، مسرحيات الأجهزة (تراجيديات، رعويات، كوميديات) تحقق نجاحًا كبيرًا. من 1950 حتى 1673، مسرح مارية تخصص في ذلك. مصممو سينوجرافيا مثل توريللي، منفذ أورفيو لمونتفردي، تم دعوتهم للاشتراك في تنفيذ إبداعات فخمة بالميكنة القوية.

يطلب من مازاران الذي يبحق عن تقاسم حماسة العرض الأوبرا، كتب كورناي أندروماد، تراجيديا تدمج الرائع والأسطوري، إنه يحكي فيها الارتفاع في الهواء على جواد طائر. بيجاسي، أبطال معلقين وأندروماد. موليير هو أيضًا خضع لموضة الميكنة في دون جوان (1665) أو عندما اشترك مع كورناي في كينو وتويلي، كتب بيشيه الجديدة بناها مصمم الماكينات الإيطالي فيجاريني.

تطور الديكور المسرحي في القرن الثامن عشر:

تطور الديكور المسرحي شيئًا فشيئًا خلال القرن الثامن عشر. جماليته جاءت استمرارًا للقرن السابق، مع إدخال بعض التعديلات الفنية الديكور المرسوم على قماش ظل هو العمق الاضطراري، لكنه تطور بالأبحاث التي أثارها بيبينا (1657-1743) ومصمم الديكور الفلورنسي سرفاندوني (1695-1766) فأدخل المنظور المنحرف، وأدى إلى تغيير التنسيق بعمق، بوضع الجوانب من ناحية وأخرى على خشبة المسرح، خطوط نقطة التلاشي خلقت مؤثرات جديدة للمنظور، استخدام جديد للأطر أظهر الجزء الداخلي الوحيد من الزخارف المعمارية التي تضيع في الأفاريز: الديكورات تستطيع هكذا أن تأخذ من الارتفاع ولا تختزل أبدًا من شبه المنحرف الضيق في المشهد الكلاسيكي هذا التوسع في الصورة الفنية يخلق تناسقًا بين الخشبة والقاعة. إطار الخشبة والستار يصبحان عناصرًا أساسية للدلالة على هذا الفصل. من الآن فصاعدًا هما عالمان في المواجهة.

فولتير انضم للمنظرين الدراميين في رفضهم لاتفاقيات الدراما الكلاسيكية. في حين أعلن إغراء روعة التصوير التي يتقبلها على عكس الذوق الفرنسي، ويعلن باسم محاكاة الواقع أهمية الواقعية في تصميم الديكورات:

مقبرة، غرفة خارقة في السواد. مشنقة، سلم، شخصيات تتقاتل على الخشبة، أجساد ميتة ترفع، كل هذا من المفيد إظهاره فوق الجسر الجديد، مع الندرة والفضول (...) هناك خطر من الهيمنة على المسرح الفرنسي (...) من عدم التشبه بالبربر الإنجليز اللا بجانبهم السيء (...) وعدم تذوق الجمهور لهذه العروض الجديدة والقديمة فولتير، رسالة إلى لو كان (1760) باريس 1956 ص80.

بمساعدة الكونت دي لوراجيه، حصل في عام 1759 ما أطاح من الخشبة بمقاعد المشاهدين. كذلك طرح مصممو الديكور كامل المساحة لتطوير ومضاعفة زراعاتهم. وسنرى تنوع الأماكن المسرحية وتوالت الديكورات مع كثرة إسدال الستار إذا لزم الأمر. العرض سيجد عندئذ ثراء في العرض، في عصر الميلودراما، معززًا لتنمية السينوجرافيا التي لم يسبق لها مثيل.

سيطرة مصمم الديكور:

تحت تأثير الدراما الرومانتيكية، تقطيع المسرحيات الكلاسيكية إلى فصول عاد تدريجيًا في القرن التاسع عشر بالبناء إلى لوحات إلى وحدة الحدث تولدت دراما الصورة، المؤسسة على تتابع العناصر المرئية التي تعطي الإيهام بالحقيقة. لعمل، بكل مظاهر هذه الحقيقة، إطار للحدث، الديكور هو العنصر المحدد للعرض. يتمكن من تطبيع كل مسرحية بحقيقتها التاريخية. واثقًا من أهميته، يضاعف الممثلون الملاحظات ذات الخصائص الهندسية.

نبدأ بفهم في يومنا هذا أن المحلية الصحيحة هي واحدة أول عناصر الحقيقة. الشخصيات التي تتكلم أو تتحرك ليست وحدها التي تثبت في عقل المشاهد طابع الوقائع الخالص. المكان الذي تقع فيه هذه الكارثة يصبح شاهدًا رهيبًا وفاصلاً. وغياب هذا النوع من الشخصية الصامتة تكمل في الدراما أكبر مشاهد التاريخ. الشاعر تجرأ (...) على طعن هنري الرابع بعيدًا عن شارع فرينوري المليء بالوبات البطيئة والسيارات؟ حرق جان دارك في مكان آخر غير السوق القديمة؟ إرسال الدوق دي جيز في مكان آخر غير قصر بلوا (...)؟

فيكتور هو جو، مقدمة كورمويل؟ باريس 1963 ص145

مصمم الديكور يصبح بهذا الواقع الحرفي الأساس لورشة المسرح. بحث التفاصيل الشاملة لكتابة العمل إطاره الحقيقي يتطلب بحثًا معماريًا وزخرفيًا، مصمم الديكور يصبح موثقًا خبيراً في الجغرافيا والتاريخ. "يجب أن تعلم جيدًا، يقول مصمم الديكور لافاستر. يومًا ما تتطلب منا كاتدرائية قوطية، وفي يوم آخر، حمام سلاطنة الأمير أو فيما بعد، خسوف الشمس في سهول أمريكا، معرفة موسوعية – دائمًا خشنة ودينوية – تأخذ مكانًا من التفكير في العمل.

مصممو الديكور في القرن التاسع عشر هم حرفيون. يعملون في ورش تحتفظ غيرة بأسرارهم في العروض. لا يهتمون برسم ماكيتات وكروكي، لكن توفير - بناء على الطلب - أقمشة مرسومة تباع بالمتر المربع، يديرون بأستاذية تنفيذها، كل ورشة لها محتركها: جامبون متخصص في المناظر الطبيعية، كاربوزا في الأبنية المركبة، آمابل في الخرافات... ديكور نفس العرض لا تأتي إذن من ورشة واحدة. دون علاقة بينهم، كثير من الحرفيين ليسوا دائمًا على علم بعالم دراما المسرحية، يرسمون الديكورات وفقًا لمساحات تحدد لهم. هذه المنظمة المحترفة "تصنف رسامي ديكورات المسرح مع رسامي الزجاج وتفرض عليهم بهذه القيمة ضريبة تجارية" (ف. بورجا 1875) وهنا يفسر البراعة التي أبداها بعضهم مثل كامبون، سيسيري، رابيه، أوشابورون، وعلى المستوى الفني دونية إنتاجهم بالنسبة للتيارات التصويرية في زمنهم دون علاقة كبيرة بالأعمال الدرامية.

عمل الديكور يعتمد دائمًا على الاستخدام التقليدي للقماش المرسوم المعلق على إطار. على المستوى الفني، فإن مصممي الديكور دائمًا متأخرين عن تقدم فن الرسم، خاصة في النصف الثاني من القرن. يجمعون تفاصيل المناظر الخلابة لتصوير حقيقة تاريخية وجغرافية أو اجتماعية بصورة خادعة للبصر. يبحثون عن خلق مساحة تعطي إيهامًا بالحقيقة. لمزيد من استعادة حقيقة العوالم المعروضة، يدخلون إكسسوارات وأثاث من الحياة اليومية. سجاد، تحف، لوحات، بوفيهات ودواليب تتراكم في محاولة لإعطاء حقيقة للمساحة. هذه المحاولة مماثلة لمحاولة روائي مثل بلزاك الذي "وصف الأثاث، والأشياء بطريقة وصف شخصيات لا غنى عنها" (ميشيل بوتور، مقالات عن الرواية) تدخل المادة في خشبة المسرح هو حتى الآن متناقض تحاول المصادقة بطريقة موضوعية إعادة إنتاج حقيقة برزت بشكل مصطنع. إنها في حاجة إلى إطار مسرحي لعزل هذا العرض المزيف عن المحيط الواقعي ومنحه الاستقلال الذاتي.

ابتكارات مختلفة سوف تؤثر تأثيراً كبيراً على ديكور المسرح: في "عروضه الزخرفية" داجير (1789-1851) الذي اخترع على سبيل المثال الديوراما من خلال تطوير استخدام الصلب والشاسيهات المائلة والبراتيكابلات، وسوف نحول استخدام المكان المسرحي ونهمل الزرع التقليدي. ونبدأ باكتشاف قوة الإضاءة ونلعب على الشفافية، ونفيد في توسيع الصورة المسرحية. ممارسات القرن العشرين سوف ترث هذه الابتكارات.

مولد السينوجرافيا الحديثة:

ظهور المخرج عدل بعمق دور وعمل مصمم الديكور. حتى ذلك الحين، هذا الأخير كانت مهمته توفير إطار عام للعرض، وفقًا لغاية خاصة بالزينة، دون علاقة كبيرة بالعمل المعروض. الديكور يظهر النص ويعطي في أفضل الأحوال وليس بدون تكرار ما تبرزه الكلمات، وتقديم قضية تسلط الأضواء على عمل الممثل. منذ اللحظة، في المقابل، التي ينتهي فيها العرض بمشروع شامل يحمله المخرج بالاشتراك مع كل مشاركيه ومن حيث هذا الواقع، تنظيم العناصر بقصد التماسك، مصمم السينوجرافيا يصبح إذن جزءًا من منطق مختلف تمامًا. ويصبح واحدًا من مبدعي العرض، إن لم يكن المروج الحقيقي له.

في النصف الأول من القرن، منظران، جوردون كريج (1872-1966) وأدولف آبيا (1862-1928) جددًا بعمق في تصميم السينوجرافيا. تأثيرهما كان حاسمًا على تطوره المعاصر. أحدهما والآخر رفض الواقعية المخادعة لتحل محلها المناظر الطبيعية الخلابة التي تشارك المساحة والإضاءة والرسم.

جميع العناصر المتحركة على خشبة المسرح: سلالم، براتيكابلات، أحجام أفقية وعمودية التي تحيا بالإضاءة التي تصبح أهميتها أساسية. آبيا أعطى الديكور حيوية يستطيع بها الممثل استخدام قدرته التعبيرية. من ناحيته، كريج يحلم بإعادة حركتها إلى المسرح ببنائه بفضل سواتر مفصلية، الشاشات التي تسمح بتغيير فوري في تكوين الفضاء. يستخدم أيضًا أرضًا يمكنها أن تصعد وتهبط بفضل ماكينة مركبة. باتريس شيرو يتذكر ذلك في إخراجه لها ملت في مهرجان آفينيون عام 1988. بإيعاز من مدير ملهم، المسرح يصبح مكانًا لتحولات دائمة ومعقدة بحيث تكون الإضاءة النموذجية صورة مطبوعة لحجم الأصوات أو لتحديد الظلال: "علاقة الإضاءة بهذه الخشبة تشبه علاقة القوس والكمان أو القلم والورقة" (جوردون كريج)

منذ ذلك الحين، مصمم السينوجرافيا ارتبط على نفس مستوى الحرفيين الآخرين في إنجاز العرض. هو الذي يحدد هيكل كامل العرض والذي يعطيه شكله الملموس. تحرر الديكور من القماش المرسوم وتوسع. كف عن مواصلة العلاقة المخلخلة بين رسم ثنائي الأبعاد وأثاث موضوع في الأمام. منفصلاً عن الإضاءة التي تجعله يحيا، يصبح من الآن جزءًا من المساحة ويستخدمها لداعم للعب. لم يعد لمصمم السينوجرافيا كمادة للديكور مساحة أكثر أو أقل للمحاكاة. هو الآن هنا لكي يمنح الممثلين دفعة حيوية والإثارة، وهو يسيطر على حواس المشاهدين، في صحوة تخيلهم. الديكور المعاصر يؤسس توترًا دائمًا بين وظيفة آلة للعب والقدرة المجازية لمنظر طبيعي.

خلق الديكور:

عمل مصمم السينوجرافيا يبدأ إذن في أيامنا في نفس اللحظة مع المخرج، عندما لا يفي الأخير بالوظيفتين، كما فعل جيلدا بورديه. فيما بينهما، علاقة وثيقة وضرورية. يمكن أن تكون ثمرة تعاون مسبق، عندما يكون المبدعان قد عملا منذ وقت طويل معًا، مثل باتريس شيرو وريتشارد بيروزي، ويمكن أن تنشأ من رغبة مشتركة قائمة على اكتشاف النص أو حتى لا تكون الإنتاج الصدفة.

مراحل العمل:

تصميم ديكور يمر بمراحل مختلفة. الأولى إختراق المساحة التي سيتم فيها العرض، أو المكان الذي يجب أن يوجد بكل أجزائه، وهنا يجب أن تتدخل السينوجرافيا، أحيانًا بخلق مساحة يجب أن تتحول إلى جهاز مسرحي، أو أن يلعب العرض في مبنى لا يسمح فيه المعمار إلا بإمكانيات فنية محدودة، المسرح الإيطالي، قاعة متعددة الأغراض، مدرج معاصر (انظر فقرة1)... في كل الأحوال، مصمم السينوجرافيا له الحرية في قبول أو حتى رفض القيود التي يفرضها، سواء بإطلاق إطار المشهد المسرحي الإيطالي بالأناضة، على سبيل المثال، على الإطار المسرحي، أو إقامة جسر صغير أسفل الصفوف الأولى للأوركسترا، سواء لعب بهذا الإطار في تصميمه أو زيادته، مثلما في "الشرفة" لجان جينيه من إخراج ستريلر حيث يعكس الديكور كمرآة جهاز القاعة الإيطالية.

هذا الاختيار المكمل، مصمم السينوجرافيا يضيف سلسلة من الرسومات البيانية تصور المشروع الذي يقدمه والقراءات الشخصية للعمل وخيارات المخرج. يحضر علم الطاولة ثم في البروفات يسجل كل العناصر الخاصة بتنمية رؤيته. معطيات تاريخية وجغرافية أو اجتماعية عن العمل، مادة درامية ورمزية تقدمها هذه المعطيات. هذه المرحلة تتيح حوارًا بناءً، حيث مواجهة وجهات النظر بين المخرج ومصمم السينوجرافيا وأحيانًا أيضًا المؤلف، يمكنها إثارة حلول غير متوقعة. تدريجيًا، المشروع يتحدد وفكرة الديكور تتخذ شكلاً. ما أثارته الكلمات، يحول الدراما إلى صورة.

عمومًا، مصمم السينوجرافيا ليس لديه الطموح لا لفرض أسلوبة ولا لعرض آرائه الشخصية في إبداع فردي يفرضه على الآخرين. هو على العكس مستمع ينهل جيدًا من ملاحظات المخرج ومقترحات الممثلين. ينتمي بشكل أو بآخر لتجربة جماعية وتوليفية في صورة تمثل ثمرة العمل الجماعي.

مصمم السينوجرافيا سيضع الآن نموذجًا على مستوى من الكرتون بالقلم أو في بطاقة، شيد أو ببساطة نفذ على مسطح. هذا النموذج يراعي الأبعاد وهيكل المكان حيث من المفترض أن تتم فيه البروفة الأولى. مصمم السينوجرافيا يستخدم عامة نموذج الخشبة لوضع ديكوره موضع التنفيذ والحد من المشاكل التقنية التي تثيرها (تفكيك محتمل في وظيفة المداخل، طريقة تحديد العناصر...) ويجب أيضًا توقع احتمالات تغييرات اللوحات الضرورية للعمل والحلول التقنية التي ستسمح بالانضباط في مختلف المساحات إذا استدعى العرض للتنقل.

النموذج في إختزاله يسمح بمراجعة توازن الأحجام، والسيطرة على عملية الديكور (خاصة إذا كانت هناك آلات لابد من إخفائها) والنص على زرع مصادر الإضاءة بمراجعة احتمالات الظلال المحمولة. في معظم الأحيان نغمات الديكور متخيلة حتى يمكن مقارنتها بالملابس بحيث يبدأ تناغم العرض في الظهور. ليس من النادر إلا تماثيل صغيرة في نطاق تتخذ مكانًا في النموذج للسماح بتحديد العلاقة بين الشخصيات والديكور.

عندما يبدو المشروع كافيًا، مصمم السينوجرافيا يتوقع التدابير اللازمة لتنفيذه. يجب أن يضع بدقة العناصر المختلفة، وتنفيذ الرسومات الفنية لمختلف تفاصيل الديكور، وأخذ حصص البناة وعمل قدرًا من الأوراق قياسًا على وجود عناصر.

تنفيذ الديكور:

بعض المسارح الهامة تملك ورشها الخاصة لتنفيذ الديكورات ورشة الكوميدي فرانسيز، على سبيل المثال، في سارسيل تضم خمسة وعشرين عاملاً. مسارح آخرى تستدعي شركات خاصة، تحت إشراف رئيس مسئول يعتمد المشاريع حسب النموذج. في كل الأحوال، العمل يعتمد على تقطيع العرض بين مختلف المهن المتخصصة: بخارون منجدون، صناع المغاليق، رسامو ديكورات.

تنفيذ الأقمشة المرسومة يمر بمراحل كثيرة، منها من الإحتراق وسط الحشود، مشدودة ونظيفة (يعني مسمرة مع نسيج السجاد) على إطار، القماش - الذي يحدد اختياره لأنه يجب أن يؤكد مردود الألوان - هو أولاً مصمغ بشخاب موحد اللون، بعد أن علم الديكور بخط مستقيم، يعني رسم خطوط البناء، المتتبع يؤجل الرسم وفقًا لأبعاد ورقة القياس، بنقلها عن طريق وضع الجدول المبين في بلاطات. بعد تتبع هذا الأثر باستخدام فحم على أكمام طويلة من البامبو، تعطي الدرجة الأولى بمساعدة فرشاة تغطي سريعًا المساحات الهامة أو بمسدس قريب من البخاخة. عندما لا يستخدم طلاء الإكليريك، فإن الرسم المستخدم بالحرارة يتكون عادة من الماء، وغراء حيواني وبياض أسباني تضاف إليه الأصباغ. لا يستخدم أبدًا الرسم بالزيت، بسبب وزنه وانعكاسات تتفجر تحت الأضواء. التفاصيل تنتهي بفضل فرشاة رفيعة جدًا، مزودة هي الأخرى بأكمام طويلة. مصمم الديكور مبدع، يعمل واقفًا، بأحذية على قماش مثبت أفقيًا إلى الأرض، إنه في حاجة إلى تجربة كبيرة، لاستباق ما ستكون عليه الألوان بعد أن تجف ولكي تجنب الأخطاء التي تخاطر بحمل زائد. مصممو الديكور الحاليين لا يهتمون أبدًا بالأقمشة المرسومة، لكنهم يستخدمون دائمًا البراتيكابلات (سلالم، وصلات، وحدات مختلفة يستطيع الممثلون أن يجلسوا عليها....)

هذه البراتيكابلات يجب أن تكون مصنعة بواسطة بخارين وفقًا لمعطيات تقنية وأمنية، وبطريقة تجعل الفك والتركيب سريعًا. بالنسبة للهياكل المعدنية يلجأون لصناع الأقفال. ينتبهون للانطباع الذي يخلفه العمل على المادة في مردود الديكور، فإن مصممو الديكور يلجأون أكثر فأكثر ودائمًا لعناصر الصناعية (بوليستر، بوليستيرين، من المواد طحلب بوليوريسان...) وهو عمل متخصص. نموذج ونحت وكذلك تماثيل، أفاريز أعمدة، لكن أيضًا آثار طريق، تلال، صخور، كل العناصر التي ينبغي أن تكون براتيكابلات في اللعب. بعض الورش تتخصص فيها.

زرع الديكور:

بعد أن ينفذ الديكور، يجب أن يحمل إلى الخشبة ويجد مكانه في جو اللعب. هذا المكان يسمى زراعة، حيث المبادئ الكبرى تكون متابعة من قبل مصمم السينوجرافيا، وتدار تحت مسئولية مدير فني، ومساعده لحل كل المشاكل المطروحة من قبل المنسق بين الديكور وقيود المنصة. لا يهم بداية إلا الماكينات التي تشغل الديكور، يعني وضعها في الكوالب، والأقواس وتحت مكان الخروج حتى يمكن أن تعمل بسرعة، خاصة عندما تتم تغييرات خلال العرض. أحيانًا تعلق في حبال وتهبط من الأقواس، وأحيانًا تربط في أعمدة سارية مقامة من أسفل، وأحيانًا مثبتة في مشانق متحركة، الديكورات توضع حسبما جاء في مشروع مصمم الديكور. عناصر مرنة، ستائر، سجاد أو صنابير، يمكن أن تأتي جاهزة تخفي الاحتمالات الجانبية المفتوحة، تصنع أقنعة على الأقواس بفضل أفاريز وتسمح "بعمل نظيف" على المنصة، يعني إخفاء كل ما ليس ضروريًا للتقنية (كابلات إلكترونية، مشانق دعامات، مخصصة لحمل الأطر...)

في أيامنا دائمًا ما تستخدم السيكلوراما، قماش العمق بدون مفاصل ولا طبقات ظاهرة تحزم جو اللعب، نوع من الشاشات الشفافة يمكن أن تضاء من الخلف وخلق تنوعًا كبيرًا من المؤثرات (شروق أو غروب الشمس أو القمر...) يوسع المساحة الظاهرة في حين أن قماش مرسوم أو صمام من القطيفة تحدده تمامًا.

المنصة:

مصطلح منصة يعني مجموع شرائح خشب المسرح. تقليديًا هي من الخشب، مادة حيث المرونة تعزز لعب الممثل الذي يغطي جو اللعب والمساحة التي يزرع خلفها جهاز المناظر الخلابة. وهي مصنوعة من شرائط الصنوبر أو من كستناء حوالي متر عرضًا وموضوعة بترتيب في اتساع الخشبة وتفتح في حفر. تجميع اللوحات القابلة للإزالة تكون ما نسميه الشوارع، التي تتخللها سلسلة من اللوحات الضيقة تشكل الشوارع الكاذبة. من الأمام إلى البعد، يعني من إطار الخشبة حتى العمق، المنصة تنقسم إلى شرائح كثيرة يحددها اللعب، شوارع وشوارع كاذبة. الأبواب تفتح العلاقة مع المساحة فوق المنصة تخذم ظهور واختفاء الشخصيات ومرور المواد ذات الأحجام الضخمة بينما تخدم اللوحات في إظهار عناصر الديكور الأقل أهمية مثل الصلب المخزن في أسفل. مغطاة بقضيبان عندما لا تخدم أخاديد أو تفصل الشوارع والشوارع الكاذبة وتسمح بانزلاق رأس العربات وشرائح التي تحمل أعمدة الساري أو الأبواب التي ترتبط بالأطر لخدمة الديكور.

التحتيات:

مسافات شاسعة تحت المنصة، التحتيات تضم عددًا من الطوابق كل كنها له وظيفته الخاصة. وضعها يماثل وضع المنصة مع شوارع وشوارع كاذبة مماثلة، الشرائح تستبدل بقضبان تحمل العربات وفوقها أعمدة الساري، بعمق مترين تحت المنصة الدول الأول في خدمة العربات وتبديل الفخاخ. الثاني يستخدم للسيطرة على العناصر العمودية للديكورات، وعمومًا الصلب، وهي عناصر ثقيلة حتى يمكن ربطها بالأقواس، الأخير يحمي الطبول والأوناش المخصصة لنقل الإنشاءات الأكثر ثقلاً.

الأقواس:

الأقواتس هي الجزء العلوي من قفص الخشبة. ارتفاعها على الأقل مساو لارتفاع إطار الخشبة، تتكون من عنصرين: الخدمات والشواية. الخدمات هي المعابر التي من خلالها يمكن وصول مشغلو الماكينات إلى العناصر المعلقة من الديكور والإضاءة (الفرق) كل معبر مسئول عن عمل متخصص. جسور معلقة تربط المعابر من ناحية الفناء بالمعابر ناحية الحديثة (يسار ويمين الخشبة، من وجهة نظر الممثل) واحد منها عامة لكل لوح في منصة المسرح.

الشواية هي مسطح بجلاء بصري معلق أعلى الخشبة بطول المساحة. مجهزة بكتل كثيرة تسمح بتنشيط خيوط فولاذية تقود الناقلات. إنها أنابيب من الفولاذ معلقة بستائر مختلفة الأقطاب، وأفاريز وعناصر أخرى من الديكور، وكذلك ما لف الإضاءة والكشافات على طول الجدران الجانبية من قفص المنصة المحميءة بأسوار المداخن، خيوط عمودية كثيرة تهبط من ارتفاعات الشواية نحو الأسفل: إنها الكابلات المتوازية تسمح بعمل مختلف التجريكات الضرورية في الأقواس.

ظهورها يبرز معدات المراكب الشراعية الكبيرة، ولهذا فإن مفردات خشبة المسرح تستعار من مفردات البحرية، رافضة تقليديًا استخدام بعض المصطلحات. وهكذا لا نتحدث أبدًا عن حبل في مسرح ويفضل مصطلح صاري.

الماكينات:

مصطلح ماكينات يعني بداية مجموع الآلات، والأجهزة المتنوعة (أوناش، براميل، آلات رفع، أحبال مركب) حيث يسمح الاستخدام بعمل الديكورات بفاعلية، وتحريك كل ما يساهم في الحدق المسرحي (فخاخ للظهور، ممرات معلقة للسرقات، حيل مختلفة...) لفترة طويلة، أقواس وتحتيات كانت تتحرك باليد بمعرفة عمال الماكينات المسئولين عن تشغيلها (إنزال) أو دعم (رفع) إنهم من الآن محركون، يستخدمون حسب الحالات القوى الكهربائية، هيدروليكية أو الهواء المضغوط. هذه التكنولوجيات الجديدة توفر نفس الدقة في الحركة مثل المعطيات القديمة. تأخذ مكانًا صغيراً وتستطيع أن تكون مستقرة بسرعة. جهاز التسجيل يسمح بتسجيل بعض العمليات. يجب أن نلجأ في بعض الأحيان إلى مشاعد متحركة تحمل الديكورات المختلفة وتسمح بتغييرات أكثر بسرعة عن الاستخدام الوحيد للأقواس والتحتيات. وبدلاً من تحريك مختلف العناصر منفصلة، نخفي مجموع الديكور بوضعه جانبًا، بفضل محركات كهربائية ثلاث مشاهد مجنبة وضعت، اثنان في كل جانب من المنصة، وواحد خلفها. تخدم بالتناوب ما يسمح بوضع الديكورات، حتى المزروعة. هذه المكينة الموروثة من بعيد من المسرح اليوناني تتطلب خلاء جانبي ومساحة كبيرة. ليست إذن للاستخدام المتكرر.

يحدث أن تستخدم إكسسوارات لرفع أو خفض شرائح مختلفة في جو اللعب بطريقة يبدو فيها المشهد منظم بصفوف مقاعد مدرجة. كل شريحة يمكن أن تختفي أو تظهر من جديد حسب الإرادة. ومع ذلك، هذا التشغيل يظهر حساسًا ودائمًا صاخبًا: وهو نادرًا ما يستخدم. يستخدم في المقابل مشهد دوارًا، نوع من إسطوانة مركبة على محور وفوقها يزرع في نفس الوقت ديكورين أو ثلاثة، تسمح بتنويع وجهات النظر المقترحة، وطبع إيقاع لتغييراتها، هذا الإجراء يعرض عائق خفض جو اللعب.

أحيانًا، بعض العناصر وحدها تفتح أو تغلق لظهور مسافات مختلفة، مثلما في ديكور كريستيان بيرار الشهير في مدرسة النساء إخراج لوي جوفيه، حيث يتم المرور دون عائق من حديثة إلى ركن في الشارع على طريق عام.

الأرضيات:

بدلاً من الاكتفاء بباركيه المسطحات الخشن المستخدم في مسرحه العاري- التعبير "الصعود فوق الشرائح" الآتي من الممارسة القديمة – كثير من مصممي السينوجرافيا أجروا – منذ بضعة عقود – بحثًا مادة الأرضية مشابه لما يتعلق بمادة الديكور ذاتها. المنصة ستغطي بالرمل (تيمون أثينا أو كارمن لبيتر بروك) أو أرض (معركة الزنجي وكلب لباتريس شيرو) أو فراء سميك (بيرنيس لروجيه بلانشون) أو قطع من الأوراق الميتة (دراكولا لبرونو بوجلان) أو طحلب أخضر (يويزاك لجان - بييرفانسان) استخدام هذه العناصر غير المتوقعة فرض مادية المساحة. بعض العروض غمرت حتى في الماء (مذبحة في باريس لباتريس شيرو) حمام سباحة قليل العمق أنشأ على المنصة، ليس بدون مشاكل تقنية لابد من حلها.

وظيفة هذه المواد واضحة: وضع الممثلين يختلف حسب الأرضية. المياه لا تمنح نفس المقاومة في زحف قتلة "مذبحة في باريس" مثل الرمل في زحف شخصيات "تيمون أثينا" بالإضافة إلى ذلك، هذه العناصر تكتسب على المسرح قيمة مجازية. مياه "مذبحة في باريس" تشير إلى مجاري التاريخ، حيث سان – بار تيليمي أليس إلا حلقة واحدة، الفراء الأبيض الخاص ببيرينيس، يعود إلى أوهام ساشير – ماسوش رمل "تيمون أثينا" إلى جفاف الصحراء، والخاص بكارمن إلى مصارعة الثيران. في نفس الوقت الذي تبين فيه الأداء البدني للممثلين، كل مادة مستخدمة تدعو إذن المشاهد إلى امتصاص مشهد عقلاني. للأرضيات وحدها يعود هذا التناقض الذي يلخص تخصص عمل مصمم السينوجرافيا.

2- مصمم الإضاءة:

مسألة الإضاءة في المسرح تطرح منذ دارت العروض في قاعات مغلقة. بخلاف دورها الأساسي، يمكن للإضاءة تتخذ وظيفة لها معنى وتدخل بطريقة معبرة في امتصاص العرض، عمل الإضاءة يكمل عمل مصمم السينوجرافيا. طويلاً، مصمم الديكور وأحيانًا المخرج، تقع عليه المسئولية الآن يتحملها مصمم الإضاءة.

من الضوء الطبيعي إلى الكهرباء:

الضوء الطبيعي:

قديمًا، عندما كانت العروض تدور في وضح النهار، الضوء برغم أنه طبيعي، كانت له وظيفة رمزية، التضرعات المتعددة التي تطلقها الشخصيات التراجيديا اليونانية تكشف الدور المحدد الذي تلعبه الشمس في تتابع الحكاية. "تحية الضوء الشمسي"، تقولها شخصيات أوريست لإيشيل. له يتوجه كاسندر وهو على وشك الموت: هو الذي حيا إيجيست بعد أجاممنون، منه استمد أوريست القوة لتحقيق اغتياله. المشاعل ترافق خروج الأومينيد في نهاية الثلاثية: "إفرحوا بروعة المشاعل التي تلتهم النار التي تظهر لكم الطريق" هكذا تغني الجوقة وهذا الاستدعاء يذكر بأن العرض يتبع مسار اليوم وينتهي عندما يهبط الليل.

مسرح القرون الوسطى الذي يلعب في الهواء الطلق يستخدم، هو أيضًا الضوء لمقاصد معبرة، وخاصة للتركيز على بعض المؤثرات المسرحية. "سر عاطفة فالنسيان" عملت على ظهور ملائكة "تطير في الهواء وتغني وتجعهل السيف عظيم التوهج على طريقة عصا ذهبية، وتمسك بأيديها، على شكل مصباح في النهاية حيث كان يخرج السيف".

في مسارح العصر الإليزابثي، قدمت العروض في الهواء الطلق بعد الظهر. التلميح بالشعلة التي يحملها باريس في الفصل الخامس من روميو وجوليت ("أعطى الشعلة، أيها الصغير. (...) أو بالأحرى، أطفئها، لأني أخشى أن أكون مرئيًا").

وهذا يدعنا نفترض أن الإضاءة الصناعية كانت لها وظيفة درامية. بعض المسارح الخاصة تجمعت في مساحات مغطاة، مثل الرهبان الأسود الشهير القابع في كهف الدومينيكان، تلعب المسرحيات على ضوء المشاعل والشموع، ما يجعل للديكورات قيمة مع توسيع الإمكانيات.

الإضاءة في العصر الكلاسيكي:

إنه عندما يلعب المسرح تحت أعضاءه الصناعية نطرح مسألة الإضاءة بكاملها. العروض المقدمة في القصور الإيطالية في عصر النهضة توفر إضاءة عبر طريق نوافذ كبيرة مثل تلك التي شكلها المعماري اليوتي في مسرح فزراز (1618). وبالمثل، قاعات اللعب التنسي التي تقدم فيها العروض في العصر الكلاسيكي تستقبل إضاءة النهار من خلال نوافذ مرتفعة. وفقًا لمرسومه 1609، العروض تقدم في بداية بعد الظهر. كل الشهادات تضع في الاعتبار عدم كفاية الإضاءة الطبيعية، الوصول إلى قاعات سيئة الإضاءة تتيح تزاحمًا شديدًا، يستنتج خطأ ما يدور على المسرح، ما يفسر في جزء أن الديكورات يمكنها أن تقوم بالتلميح قريبًا، الإضاءة الصناعية عممت. تعلق فوق الأرض وعلى الخشبة، ثريات مرصعة بالكريستال المنحوت. هي شهيرة في قصر كردينال – تعطي إضاءة كافية، وتضيء بشكل أفضل القاعة أكثر من المنصة. منذ 1640، صف من الشموع يوضع في أمامية الخشبة يحسن الرؤية، لكنه يقدم عيوبًا كبيرة: الممثلون يجب أن يتقدموا إلى المستوى الأول حتى يكونوا في الضوء ووجوهم المشوهة بانعكاسات "نظام الظلال والضوء".

تجنب الدخان والروائح: شموع الشحم يجب أن تنتزع كل ثلاثين دقيقة. هذا القيد يحدد تقطيع المسرحيات إلى فصول منفصلة باستراحات. محجوزة أولاً للعروض التي تحوي مشاهدين مميزين، الشموع المضيئة أكثر ولكنها أيضًا باهظة التكلفة، تفرض تدريجيًا. في القرن الثامن عشر، شموع المقدمة استبدلت بأحواض زيت مزودة بفتائل، بعضها موزع بالتساوي فوق أبواب موضوعة بين الأقواس لإضاءة الديكورات. تدريجيًا المصابيح يتم إزالتها من فوق المسرح، وليس في القاعة حيث تستمر مضاءة أثناء العرض. في 1784، المصابيح بالزيت الخاصة بكانكيه وآرجون عممت: واستخدمت في مقدمة المسرح أكثر كثيراً من الأمشاط (أجهزة معلقة في الأقواس وتحل محل المصابيح فوق المنصة) وفي الأبواب، تطورت الإضاءة لكن دخانها يسود المسرح وكثيراً ما يتسبب في حرائق. رغم استخدام عاكسات الضوء التي توجه الإضاءة جانبيًا فوق الأطر، استخدامها لا يتفق مع عمل مصمم الديكور:

الرسام وضع جيدًا فوق ديكوراته الظلال الجميلة، الدرجات اللونية المتوسطة، المصابيع ليست أقل توزيعًا بالتساوي خلف كل كوليس ونظام الإضاءة متعارض مع حساب الرسامين.

بوجول، باريس في نهاية القرن الثامن عشر. باريس 1801.

تطور:

بداية من 1822، تاريخ ظهر في أوبرا باريس، حيث الإضاءة بالغاز عدلت شروط العرض، سطوعها أعلى بكثير مما أعطته التقنيات السابقة. الزراعة لم تتطور عندئذ، فيعتمد على والنحدر والمسلفة. فقط جودة الإضاءة تختلف الغاز يتيح أيضًا فرصة وضع بداية لتسيد الإضاءة. بفضل أنابيب الإمدادات المتصلة بلعب الأورج (وهو مدين لها باسمه) التي تمركزها، ويمكن من الآن ضبط اللهب على مسافة لتعديل إضاءة المشهد.

منذ 1880، مصباح إديسون عمم، استخدم أولاً للتأثيرات السحرية أو لتقليد ظواهر فيزيائية مثل البرق أو قوس قزح في السماء، الإضاءة استبدلت بسرعة الغاز. ظهوره تزامن مع مولد الإخراج وأحدث نوعًا من الثورة. خلق جوًا وحياة من خلال التفاعل بين الظلال والوضوح، الإضاءة الكهربائية أدت إلى عدم استعمال الإيهام التصويري وولدت مفهومًا جديدًا للمساحة المسرحية. مضاعفة المصادر، سمحت بتنويع الإدارات والشدة، وكشف عن تعبيرية تفتح وجهات نظر مضاعفة. إنه يذهب جذريًا إلى قلب أوضاع فن اللغة المسرحية ويتضمن من الآن عنصرًا أساسيًا في المسرح.

مصادر الضوء:

الإضاءة تنظم أنواعًا مختلفة من مصادر الضوء، تختار فيما بينها حسب إمكانيات المسرح والتأثيرات المأمولة. في المنحدرات ومسلفات الموروثة من التقليد، نستبدل الكشافات الأكثر مرونة في الاستعمال بدلاً من المصادر الثابتة تستخدم الآن إضاءات يمكن للزرع أن ينوعها وفقًا لضرورات السينوجرافيا.

الكشاف:

الكشاف هو اليوم المصدر الرئيسي للإضاءة. توجد نماذج كثيرة توفر جميع انواع التأثيرات.

الكشاف يتكون من ثلاثة عناصر: الجسم، الوحدة البصرية، وحدة المصباح. الجسم هو علبة معدنية قوية بما فيه الكفاية لحماية الأبصار والمصباح. إنها من الفولاذ أو من مزيج مقولب مع فتحات توفر التبريد. هذا الجسم خفيف، سهل في التعامل له أبعاد صغيرة يمكنها أن تعلق في كل مكان دون أن يسيل الضوء حول نفسه. يوفر مدخلاً مسهلاً للمصباح والوحدة الضوئية ووضع مريح للتحريك ولفتحة الشعاع. فيثار يسمح بتعليقه في الأقواس أو وضعه على حوامل.

الوحدة البصرية تشمل عدسة أو عدسات كثيرة توجيه الضوء وعرض شعاعه يتنوع تبعًا لسياق الحلقة. حسب الكاشافات، أحيانًا يكون المصباح هو الذي يوضع في علاقة بعدسة ثابتة، وأحيانًا يكون العدسة في علاقة بمصباح ثابت. العدسات المحدبة تركز الضوء وتخطط بدقة أشكال الدائرة التي تكونها، العدسات تنشرها دون أن يجعلنا نرى حدودًا واضحة. أجهزة معقدة – الكشافات ذات التقطيع- تسمح بعد تحديد أشكال الإسقاط الدقيقة للغاية والسيطرة على الشعاع. يفضل السكاكين الصلبة التي تكون ستارًا عاكسًا، يتم الحصول على الأشكال الأكثر تنوعًا. توجد أشكال من الكشافات بدون عدسات: الوحدة البصرية تتحول إلى مرآة كروية تعكس الضوء وتشكل شعاعًا محددًا بحواف الجهاز. هذه العاكسات تسمى حمامات قدم عندما نستخدمها وهي على الأرض وفوانيس أفقية عندما تكون مثبتة على حامل. الشعاع الواسع الذي تنشره يسمح بإضاءة الدوائر.

وحدة المصباح، هي مصدر الإضاءة. المصباح بالقوس، هو أول مصدر للإضاءة الكهربائية، وهو من الآن مهمل ويستخدم الآن خاصة المصباح المتوهج ذو المرونة الفائقة في الاستخدام الهالوجين (بللور ملئ باليود في الحالة الغازية) زاد في تحسين الأداء، ضوؤها أكثر بياضًا وإشراقًا، كما تستخدم المصابيح ذات الجهد المنخفض، وهي توفر حبوب الضوء بطبيعية أكثر. مصابيح التفريغ مثل (HMI) المستعارة من السينما حيث يبقى الضوء، رغم قدرته الكبيرة، قريبًا من ضوء النهاء الطبيعي، وهي أقل شيوعًا في المسرح بسبب كثافتها صعبة التعديل. أدنى اختلاف يتطلب تدرجات نوعية بالنسبة لأنابيب الفلورسنت (لون، نيون) تحجز لمؤثرات خاصة جدًا.

العزف على الأورج:

كشافات وعاكسات ترتبط بكابلات كهربائية بوحدة نظامية يتم تشغيلها بمساعدة الضغط الجوي مع تعديل القوى: إنه العزف على الأورج، الموضوع في غرفة التحكم، يسمح للمساعد بإضاءات لتنفيذ المؤثرات، يعني تنويع القوى التي كانت محددة بداية من الفتل التقني. بفضل الإلكترونيات، العزف على الأورج هو الآن مزود بذاكرة معلوماتية تجعله يسجل، مؤثر بمؤثر، قيادة العرض بسلاسل أكثر سرعة من التدخل اليدوي. بعض مصممي الإضاءة يأسفون لذلك:

مع العزف على الأورج الإلكتروني الجديد، الفن لم يعد أكثر من ضاغط على الزر، ومشاركته في العرض تصبح عمليًا منعدمة.ولم تكن الحالة كذلك مع المعدات القديمة. الفن كان يشارك في العرض وهذه المشاركة كانت تبدو لي أساسية، من المهم إنقاذ الجانب الحرفي في المسرح، وهنا فقط نجد أيضًا فرقًا شديدة الحماس.

باتريس تروتييه، مقابلة مع جورج بانو وجان كلمان، "إضاءة المسرح" 1978.

تطور الإضاءة:

عمل مصمم الإضاءة يعود دائمًا إلى إعطاء إضاءة كافية حتى يصبح العرض مرئيًا. ولهذا، في النصف الأول من القرن، كان مصممو السينوجرافيا والمخرجون هم أنفسهم يسهرون على تنفيذ الإضاءة، تاركين التنفيذ التقني لمساعد أو لعامل إضاءة المنصة. منذ التنافس أحيانًا مع السينما، في المقابل، المسرح مأخوذ بنوعية الصورة ذات المناظر الخلابة، لمسة مصمم الإضاءة أصبحت معقدة. في علاقة وثيقة مع المخرج ومصمم السينوجرافيا. أصبح مبدعًا للمساحة والزمن. لم يعد الأمر يتعلق بالنسبة به بإضاءة أماكن مظلمة ووضع الممثلين في الضوء، ولكن بدلاً من ذلك، تفعيل – بطرق غير مرئية دائمًا- مجريات العرض وإعطاء إيقاع للعرض:

دور الإضاءة هو (...) خفي، إنها الطريقة الخارجية الوحيدة التي تؤثر على خيال المشاهد دون تشتيت انتباهه، الإضاءة لها نوع من القدرة مماثلة لقدرة الموسيقى، إنها تحقق معاني أخرى، لكنها تتصرف مثلها: الإضاءة عنصر جي، وواحدة من وسائل الخيال.

شاري دوللان 1929. إننا في حاجة إلى الآلهة. ص80.

درامية الإضاءة:

الإضاءة يمكنها أن تكون خالقة للمساحة وبديلة للديكور بيير سافرون – أول من أصبح رسميًا في المهنة عندما أعطاه جان فيلار عام 1951 اللقب المحدد "مساعد الإضاءة في TNP- تميز في التقطيع بمساعدة بعض الكشافات، في مشهد شايو الشهير لخلق المسافات المختلفة التي استوجبتها المسرحيات، بعض التوقعات التي تمت بمهارة بفضل التقطيعات فوق المنصة الخالية، كانت كافية لإخراج غابة دون جوان. الأداء الجمالي في عروض TNP استند إذن على الاستخدام الممنهج للإضاءة للدلالة على المساحات "لم يسبق لي أن أضأت ديكورًا، هكذا صرح بيير سافون، لكني أضأت فقط ممثلين".

تحت تأثير السينما، الإضاءة في المسرح تمارس اليوم دائمًا نهجًا أكثر طبيعيًا وتحاول استهلاك الوقت وإثارة الأوقات المتتابعة لليوم الواحد بطرق اصطناعية. الإضاءة يمكنها أن تعني ظواهر طبيعته، مثل شروق الشمس أو هبوط الليل. في عام 1974، إضاءة أندريه ديو لإخراج "المنازعة" لياتريس شيرو جعلت ظهور واختفاء القمر في ظاهرة الليالي السبع المتجددة يتتابع. مسرحية ماريثو كانت كذلك خاضعة لتقطيع محكم أدى إلى تقييم التطور الدرامي بفضل ديناميكية الوقت.

مع شيرو، تأخذ عامة إضاءة النهار ونذهب حتى المساء. إنه ربما الخط الأكثر سهولة حتى لو لم يكن الأكثر سهولة (...) لا يتعلق الأمر بعمل الطبيعي – نحن على خشبة مسرح – لكن ما نبحث عنه هو أن يشعر المشاهد بمؤشر الوقت، بوقت النهار حيث يدور المشهد. توجد دائمًا علاقة بالطبيعة في إضاءة العروض.

أندريه ديور، الإضاءة، زمن وحياة الظلال، "لوزان" 1978.

عندما لا تكون كذلك، إرادة استخلاص حقيقة مرتبة زمنيًا بالإضاءة يمكن أن تؤدي إلى عدم الاتساق، مثلما في هذا العرض حيث إتقان المؤثرات التقريبية الطبيعية، فإن مصمم الإضاءة كان لديه الفضول لإظهار غروب الشمس من خلال نفس النافذة التي كان يشاهد منها شروقها!

مصمم الإضاءة يستطيع في النهاية اقتراح ديناميكية خاصة به، تستجيب لاعتبارات ذاتية بحتة دون علاقة لها بالطبيعية.

أحيانًا يضاعف المؤثرات، كما في بعض العروض حيث وفرة من الوسائل التقنية تؤدي أحيانًا إلى تصعيد الإضاءة، وأحيانًا على العكس، يمحو كل مؤثر مرئي، وبالتعبيرات غير مدرك، يبني إضاءة عمليًا غير مرئية، تزاوج نفسي حركة الدراما، الإضاءة تصبح إذن الأثر الذي لا يمكن إدراكه فيما يتعلق بالعالم الشعري للعمل.

توجيهات الضوء:

في الطبيعة الضوء دائمًا موجه. من الفجر حتى الغسق، حركته هي حركة الشمس، زاويتها تؤثر على الصورة التي لدينا عن الأشياء. كثافتها تعتمد على ظواهر الأحوال الجوية اتجاهها ودرجة حرارتها يؤثران على النفس. إنه على سبيل المثال، طحال بودلير: "عندما تكون السماء منخفضة وثقيلة فإنها تزن مثل غطاء...." وهذا ينخلع حتى على المسرح. الزرع والتنفيذ وإدارة مصادر الضوء تغير الرؤية المفترضة عن العرض.

حسبما تكون مواجهة، جانبيًا أو ضد النهار، الإضاءة تأخذ قيمة مختلفة الضوء الغاطس القادم من مصدر يقع في مواجهة الممثل هو الضوء الذي يظهر الإضاءة الطبيعية بطريقة أفضل شعاع وحيد يلامس بث جانبي يخلق مباشرة على العكس الغرابة حزمة ملقاة كما الدش على الممثل من الأقواس تسحق الأشكال وتؤدي إلى الشعور بالعزلة، بينما إضاءة ضد – الغوض تولد ظلالاً متوترة وربما أيضًا السأم. علاقات السطلة والتواترات بين الشخصيات يمكن أن تظهر بدءًا من الاتجاهات المختلفة التي يسببها الضوء. مصمم الإضاءة يجب إذن أن يحدد. مؤثر بمؤثر، زراعة كل كشاف، وفي نفس الوقت مراعاة التوازن جذوع الإضاءة لتجنب رؤية المشهد الملئ بالحزم القادمة من كل اتجاه، ما يكون غير قابل للمقارنة مع نقاء الصورة.

واحدة من صعوبات الزرع تأتي من أن بعض القاعات لا تسمح بتعليم الكشافات في أي مكان. في القاعات الإيطالية، على سبيل المثال، حيث السقف في أعلى لا يحتاج لجهاز فني، استحالة تحديد مصادر الضوء في مواجهة المنصة تقطر مصممو الإضاءة لتثبيت كشافاتهم سواء في الشرفات البعيدة جدًا دائمًا، ما يجلب زيادة في الظلال الصادرة، سواء في الأقواس، ولكن في توازن المنصة نتيجة خطأ كاف في زاوية القوس، إنهم مجبرون على تحمل ألف شجاعة لتوجيه الضوء حسب رغباتهم.

درجة حرارة الضوء:

تناقض درجة حرارة الضوء له دور في اختيارات مصمم الإضاءة. الضوء الكامل في مسرح الزمن الماضي تبدو الآن وهمية تمامًا مثل الإضاءة البيضاء في التقليد البرشتي، خاصة الهادفة لتعزيز العلامات الصادرة عن الممثل. في هذا الإطار أيضًا، دخول التقنية المستعارة من السينما جدد بعمق الممارسات. مصمم الإضاءة يلعب من الآن مواجهات بين نغمات باردة وساخنة، بين ضوء داخلي وخارجي، بين إضاءة نهارية وليلية. لا شيء أكثر من تنويع المصادر، يمكنه أن يغير دلالات الغلاف الجوي بالمواجهة على سبيل المثال بين الضوء الفج والبارد للأنابيب الفلورنسنت والإضاءة الأكثر حرارة لمصابيح الهالوجين بكثابة منخفضة. ويمكن أيضًا تغيير التعبير بتنويع القوى أو عن طريق وضع مصدر أمام العدسات، والفلاتر المصححة التي تطرح حاليًا ما يقرب من ربعمائة نغمة. العودة إلى اللون يمكن أيضًا توجيهه إلى الواقعية أحيانًا، وأحيانًا إغراق المشهد في ضوء اصطناعي كما تفعل العروض المستوحاة من الميوزيك. حول (قاعة الموسيقى).

يجب أيضًا وجود علاقة وثيقة بين فني العرض إذا كنا نريد تجنب، مثلاً، عدم توافق الألوان بين الديكورات والملابس من ناحية، والإضاءة من ناحية أخرى.

مزامنة كاملة بين هذه العناصر يمكن في المقابل أن تطلق مؤثرات مذهلة: الوهم الهزلي إخراج جيورجو ستيلر عام 1984، التناغم بين كل النغمات يؤدي إلى سحر العرض غير العادي.

عمل مصمم الإضاءة:

زرع الإضاءة المسرحية يبدأ مع البروفات، يتم بعلامة مع عناصر العرض الأخرى:

نبدأ دائمًا بلقاء طويل مع المخرج ومصمم الديكور. تحدد معًا كيف سنعمل لا أبدأ أبدًا من نظام مسبق، لأنه إذا وجد نظام ما، فيجب أن يكون مناسبًا للإخراج. مع كل مخرج، أحاول أن أبدأ من الصفر لإعادة بناء ما يقترحه على باتريس تروتييه، الكشاف أو كيف يصنع المعنى. لوزان 1978.

بينما يتدرب الممثلون، مصمم الإضاءة يأخذ رسومات خاصة بتنفيذ المواضيع الرئيسية للتقارير المسرحية. لمراقبة خطوط القوة للحدث، يبني على الورق الاتجاهات التي توجه الإضاءة. تسلسل بعد تسلسل. يلاحظ كيف ينظم في المساحة وكذلك الأقطاب بتسليط الضوء ما لا تستطيع العناصر الثانوية تجاهله. يضع نظامًا للعلامات التي يبدأ في "تنظيمها حسب الجملة التي تبني مع جملة الإخراج (باتريس تروتييه).

بمجرد تثبيت الديكور، يزرع مصمم الإضاءة بطاريات الكشافات بطريقة تجريبية، وحدة بعد وحدة، ينتهي من وضع مصادره، مرماها وفتحة إشعاعاتها، هذه العملية الطويلة والتفصيلية تتم في عدم حضور الممثلين: "لا أحب أن أضيء مع الممثلين فوق المسرح، لا أريد أن أكون معتمدًا على تحركاتهم" هكذا صرح أندريه ديو عند هذه المرحلة، الهم الرئيسي هو إضاءة الديكور. هو إعداد يظهر مماثلاً لما يفعله الرسام عندما ينظم خطوط القوة التي ستشكل لوحته. مصمم الإضاءة يبني صورة المناظر الخلابة وفقًا لأسلوبه الشخصي. دائمًا ما تكون محددة بالفتحات الطبيعية، كما عندما يدخل الضوء من نافذة أبو باب، فإن لعب الظلال والأضواء ينظم إذن باهتمام دائم التكوين التصويري.

بمجرد إتمام الزرع، على الممثلين أن يتآلفوا مع الأضواء وتعلم اللعب تحت إضاءتهم، دون مناقشة اختيار أو آخر، بعض الممثلين يشكون في إضاءتهم السيئة في مواقعهم، وآخرين يعرفون غريزيًا العثور على الضوء الذي سيضعهم مباشرة في قمة. بين عمل مصمم الإضاءة وعمل الممثلين.

يذكر أندريه ديو "هناك تكيف متبادل، ليس إلا بهذا الشرط يصبح الضوء بأكمله عنصرًا من عناصر لعب الممثلين وليس فقط دقة جمالية للعرض".

الخطوة الأخيرة تتضمن تطوير مسار الإضاءة، التي ستكون مؤمنة مسبقًا بمعرفة المساعد. مؤثر بعد مؤثر، تحت بصر المخرج الذي يعدل أيضًا اختياريًا بعض الاحتيارات، مصمم الإضاءة يحدد قيمة كل مصدر ويسجله في ذاكرة الأورج فتائل تقنية كثيرة تسمح بمراجعة منطق هذه المؤثرات فيما بينها، وتصحيح التناقضات المفرطة أو إضافة تحولات إضاءة العرض جاهزة إذن للاستخدام.

3- مصمم الملابس:

كلمة ملابس (في الأصل ملابس) ظهرت في عام 1641 استخدمت في البداية كمصطلح فني، وهي مستعارة من الإيطالي كوستوم، وتعني فارق السن، والوضع، وعصر شخصيات الزي اللوحة الملابس تعني إذن خصائص مجموعة اجتماعية قبل أن تعني مجموع ملابس الشخص، وقد كانت عنصرًا أساسيًا في جميع الحفلات ولها بطبيعة الحال دور في العروض المسرحية. كان كهنة يرتدون ملابس خاصة تنظم وفن العرف الطقسي حضورهم. نفس الملابس كانت، على ما يبدو، تستخدم في العروض المسرحية في العصور الوسطى، الكهنة الذين لعبوا في أولى الدراما الطقسية كانوا يخطون، هم أيضًا، هيأتهم الكهنوتية ليعطون هكذا إجلال الشخصيات التي كانوا يؤدونها الملابس تعني حاليًا "مجموع العناصر المرئية في تكوين المناظر الخلابة التي تتعلق بجسد الممثل، بما تسمح بدرجات مختلفة تحوله" (فرنسواز شوفالييه) يرتدي، لكنه يوفر أيضًا مجموعة من المعلومات عن الذي يرتديها، عن عمره، جنسه، وانتمائه الاجتماعي. تحمل معنى بنفس طريقة الديكور وتشير إلى حقيقة أكثر أو أقل تصنيفًا من الأزياء، إنها الملابس التي تحمل أيضًا معلومات تاريخية وجغرافية عن العالم حيث الفعل الملموس يدور. ومع ذلك من الممكن ألا يكون لها غير وظيفة جمالية تعمل خارج أي سياق دون غرض آخر غير ذاتها.

تركيب طويلاً بناء على طلب الممثل الذي لم يكن يرى فيها إلا طريقة للفت الأنظار وجلب علامات خارجية ثرية، الملابس تعاقبت الآن بفضل تعاون وثيق بين مبدعها من ناحية، ومصمم السينوجرافيا والمخرج من ناحية أخرى، تنفذ في ورشة من قبل خياطات تحت إشراف مصمم ملابس. كثيراً ما يخلط مع مصمم الديكور، فمصمم الملابس فنان يسهم عمله في نجاح العرض. هو أحيانًا حرفي قادر، مثل جاك شميت، يفصل وينفذ إبداعاته. خصوصية المهنة معترف بها من الآن والتدريب مؤمن عليه في إطار FNSATT.

خلفية تاريخية:

الملابس عند الإغريق:

ملابس التراجيديا الإغريقية تتميز بسطوع ألوانها وجمال أقمشتها: أمراء وأميرات يرتدون ثياب طويلة ذات ألوان أجوانية، مجهزة بأذيال ومزينة بأكمام طويلة ومزخرفة بثراء. غرابة هذا الثوب الذي ينتمي للباس الكهنوتي وفي نفس الوقت للملابس الشرقية، يدخل بمسافة مع الواقع ويشير بشكل رمزي إلى الوضع البطولي للذين يرتدونه الشخصيات الأخرى ملابسهم أكثر بساطة وإن كانت أيضًا مفصلة بأقمشة غنية الألوان الدافئة. حشو حول الخصر والأذرع على مقاس الممثل وتضخم تحركاته. مؤثرات التضخيم أصبحت ضرورية لمساحات المكان المسرحي. إنها بنفس طريقة الأقنعة التي تسمح برؤية الوجوه التي تمثلها وتتيح التعرف على الشخصيات عن بعد. الجمهور لم يصدم من رؤية أوديب يدخل إلى المسرح بقناع على عينيه قد فقأتا، علامة خارج الزمن تطابق شخصيته إلى الأبد.

ممثلوا المسرح الكوميدي يرتدون جوارب مبطنة ويضعون شعرًا مستعارًا وبطونًا كبيرة تظهر صفات جنسية بارزة: ذكورة ضخمة للشخصيات الذكورية، صدور سخية وخصلات شعر كثيفة للنساء، وهي أدوار يقوم بها الرجال. هذه العناصر ترتبط بالأصل الطقسي للكوميديا وكاريكاتدرية العري. أرسطو فإن لعب بخلاعتها عند تواجده في "تسمو فيري" بالتجريد الكامل لشخصياته، والإصرار بهدف اللهو الخشن على المبالغة في ملابسهم. وهذه تستكمل بملابس من الحياة اليومية. سترة قصيرة وعباءة

أو معطف للرجال، لباس داخلي وملحقة للنساء. في الكوميديا الإغريقية الجوارب لم تعد تسعى لتقليد العري، لكنها تؤدي فقط إلى إبراز أبعاد الشخصيات التي تسهل هكذا الهوية. ألوان رمزية تساعد أيضًا على التمييز بين الأنصار: ثوب أصفر زعفراني، محظيات، معطف أبيض للمسنين، ملابس ملونة للشباب...

الملابس في المسرح اللاتيني:

ملابس المسرح اللاتيني تستجيب لقانون يخص مباشرة النوع الدرامي: الكوميديا اليونانية تلعب في "باليوم" وذات الموضوع المائل تعلب في حلة الرومان، وذات الموضوع التاريخي تستخدم الملابس الاحتفالية للقضاة، وكبار الشخصيات. بالإكفان ألوان الملابس والباروكات تشير إلى العمر والحالة الاجتماعية للشخصيات: كبار السن يرتدون الأبيض، الفتيات الأصفر، الشباب باروكات شقراء وملابس مبهرة، العبيد يضعون دائمًا شعرًا أصهب وسترة قصيرة، الأثرياء يرتدون الأرجواني، الفقراء الأحمر الداكن...

ملابس القرون الوسطى:

في العصور الوسطى الذوق الرفيع سيطر على تصميم الملابس. بعد الدراما الطقسية التي عرضت في الكنيسة بملابس كهنوتية، بدأوا يلعبون في الخارج والرغبة في إعطاء العرض طابعًا متباهيًا يحدد إذن بحثًا لا يخلو من إثارة مهيجة. وجهاء المدينة يصنعون ملابس شخصياتهم ويجدون فيها ذريعة لإعلاء ثراءهم: أثواب من القطيفة، وستان أو مخمل، لؤلؤ مرصع، ملابس من القماش المذهب مرصعة بالياقوت، والماس والزمرد، بطانة النسيج من الفضة... استشهاد سانت أبوللين لفوكيه تعطي فكرة ممتازة.

عمومًا، تطور الشخصيات يدل عليه تغيير الملابس، "كتاب سلوك المساعد" الذي عثر عليه جوستاف كوهين يحمل على هذه النقطة بعض العناصر ذات المعنى: "هنا، المسيح يدخل إلى الجبل يرتدي ثوبًا أبيض، الأكثر بياضًا الذي يمكن أن نجده، الوجه واليدان من الذهب المصقول "الملبس يدل رمزيًا على نوعية الشخصية. بيلاطسي يرتدي ملابس القاضي الأعلى. الأب يرتدي ملابس أسقفية تحت عباءة من الأرجوان الملكي، والشيطان ملبس من القطيفة القرمزية. من يقال أنه الشيطان مصحوب دائمًا بشياطين صغيرة، ورابليه يثير مظهرهم المسرحي:

هذه الشياطين تضع جميعًا جللاً مزركشة وجلود ذئاب وكباش وعجول مزينة في هيئة خروف وقرون وثيران وشفافات الطبخ الضخمة، صبخ بقر وأجراس بغال لها ضجيج مروع. تشابك باليد يزغب أسود تشع جمرات مديدة منيرة تخرج نارًا ولهيبًا رهيبًا.

رابليه، الكتاب الرابع، 1967، ص195

ملابس الأسرار والمعجزات يصنعها الممثلون على نفقتهم. تكون أحيانًا غالية الثمن، وتعوض من بيعها في مزادات بعد العرض، عندما يكون المؤدون فقراء جدًا، بعض نظار الأبنية والتموين يمنحونهم أموالاً.

تطور الملابس في عصر النهضة:

ابتكارات في مادة الديكورات، الفنانون التشكيليون إبان النهضة الإيطالية ليسوا أقل اهتمامًا بالملابس. جيوتو، مانتينيا، فانشي، رفائيل أو مايكل – أنج فتنوا بالملابس منذ نهاية القرن الرابع عشر، عرف تطور كبير. أصبحت الملابس إذن أرضًا للتجريب الدائم: مواد وأقمشة جديدة، مراجع استحضارية أو رمزية: تنوع الأساليب وتصنيف قصات الشعر، كلها مارة للبحث – في "حوارات حول عروض المنصة" سومي يحدد، مثلاً، الارتفاع المرغوب لتنانير الحوريات والإلهات. فكرة أن كل شخصية يجب أن تكون فردية بملبسها اتفاقًا مع الرغبة في إبداع صورة متناغمة ومغرية فخامة وجمال الملابس تأتي مع احترام متطلبات الدراما. في كل أنحاء أوروبا، الملابس المسرحية تصبح مرموقة. الرسامون يستوحون منها، وفن الرسم المسرحي اكتسب خصوصيته "لوفريدال" كتالوج ملابس مسرحية غير عادي ابتدع خلال القرن الخامس عشر.

في انجلترا، ملابس العصر الإليزابثي فخمة بصفة خاصة... مزينة بوسائل الراحة، تكملها جواهر افترضت من البلاط أو المدينة، تعوض غياب الديكور ولغته الرمزية وتكون معلومات عن السياق الدرامي وكذلك عن الموقف الاجتماعي و/أو السيكولوجي للشخصيات على النقيض من الملابس الباليه الموجودة بالبلاط، معطفه الأسود يوحي للوهلة الأولى بحزن هاملت والحداد الذي ينشب فيه.

ملابس وإكسسوارات كانت لها (...) معنى رمزي محدد جدًا – الملك، معروف بتاجه. ماركور بصولجانه، إيريس بوشاحها، المرسال بحذائه، العجوز بلحيته، وهكذا. ليس هناك أقل قلق من إعادة تشكيل التاريخ (...) ديرون وكليوباترا إرتديا نفس الحيوية والصدرية كانت مشتركة بين الرومان والإليزابثيين في كل مرة، الملابس تتكلم لغتها التقليدية، سواء وهي تشير إلى بلد الأصل (غطاء الرأس الأسباني، والفضفاضة التركية) وسواء كانت خاصة بطابع شخصية الساحر كان ممتنًا بمعطفه، الطفيلي بأحذيته العالية، الشبح بالطحين الذي يبيض وجهه، واللون كان له أيضًا معنى رمزي: مثل الأبيض والأسود يصوران البراءة والحداد، الفرح والحزن. وأخيراً، فإن التنكر الذي يكثر في أنحاء هذا المسرح، حيث لم يخطئ شيكسبير في استخدامه طبق الأصل، فلم يكن في أي حاجة لأن يكون واقعيًا لكي يكون فعالاً (...) لحية مستعارة، قناع أو معطف، فالشخصية لم تكن معروفة لا بأصدقائها ولا بأقرب أقربائه.

هنري فلوشير، شيكسبير درامي إليزابثي، 1966، ص144-145.

في إيطاليا ملابس الكوميديا دللآرتي صنعت وفقًا للتقاليد الشعبية التي تحدد خصائص كل شخص: الملابس المصنوعة من أجزاء مركبة يرتديها أرلوكان تذكرنا بخشونة الجبليين الذين يهبطون بحثًا دائمًا عن برجام. بخطوطها الخضراء وارتفاعها إلى منتصف الفخذ وحزامها الجلدي العريض على الخصر، سترة بريجلك البيضاء تحول ملابس كبير الخدم إلى ملابس هزلية. مغطاة بشرائط مزودة بياقات بيضاء، وأكتاف وأزرار مذهبة، ملابس سكاراموش العسكرية تسخر من زي الضباط الأسبان. هذه الملابس التي تعرف مباشرة، تستكمل بنصف أقنعة جلدية ملامحها النوعية تمامًا تفرق بين الشخصيات. شخصية أرلوكان تؤكد على المظهر العائلي للشخصية، بينما أنف ضخم معكوف وشوارب منتصبة تعطي القبطان – كاراموش مظهره المتجهن والمغرور.

العصر الكلاسيكي:

المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ينهل من التقليد الإيطالي. إذا كانت باليهات البلاط والأوبرا تتطلب ملابس فخمة، وأحيانًا زائدةى، فإن التراجيديا والكوميديا تفرضان قيودًا تقنية، الملابس يجب أن تتألق حتى ترى خلف دخان الشموع، مثلما يقع تمويلها على الممثلين: تظل غير متمايزة نسبيًا كل ممثل يتحمل اثنين من تلقاء نفسه، واحد للكوميديا والآخر للتراجيديا.

إنها تستخدم أيًا كانت الشخصية التي تؤدي. لا توجد صورة عامة تسبق تصنيعها. كل يرتدي ويضع ماكياجه حسب الرغبة في الإرضاء والتألق، دون الاهتمام بالواقع والتماسك الفني. عينًا يدعو موليير ممثلاته للتخلي عن كل دلال للتوافق مع حقيقة شخصيتهن.

أيًا كان العمل المعروض، فإن الممثلين يرتدون ملابس تلبس في البلاط. في دور سيتنا، بارون لبس لبسًا غريبًا، قبعة بريس أحمر. لمنيار أظهر موليير وهو يلعب "موت بومبيه" بباروكة محاطة بأوراق الغار. نشير عندئذ إلى بعض الاحتياجات ضد هذه المفارقات التاريخية، على الرغم من أنها أبدت اهتمامًا قليلاً "بالتلبيس المطابق للحقيقة" راسين طلب هو أيضًا في مسرحياته أن يرتدي الأباطرة سترة وصدرية واقترح على بارون الذي أراد أن يلعب دور أشيل أن يضع باروكة مجعدة.

التفاوت الكبير ساد المسرح إذن. فقط ملابس العروض السحرية والأسطورية ذات الآلات الضخمة وعروض الأوبرا هي التي تقدم وحدة، بما أنها ترسم من قبل مصمم ديكور متخصص ينشغل عمومًا بنظرية السينوجرافيا. هكذا ابتدع جان بيران (1678-1726) ملابس عروض فيجاراني قبل أن يصمم وحده ديكورات وملابس أوبرات لوللي وكينو.

تعديل الملابس في القرن الثامن عشر:

في بداية القرن، استمرت العادات: حتى تلعب دور كليوباترا في "موت بومبيه" ارتدت أدريان لوكوفرور ثوبًا بسلال لجذب سخرية فولتير ("لم يكن هناك أكثر هزلاً من الملبس التراجيدي") ممثلوا التراجيديا ارتدوا معًا ملابس رومانسية، باروكات بالبوردة مزودة بالريش، وممثلو الكوميديات أدخلوا أحيانًا عناصر ذات طابع بملابس التي يستمرون في ارتدائها في لهوهم. تدريجيًا ومع ذلك أصبحت ملابس المسرح مادة للتأمل، وبتحريض من الآنسة كليرون ولو كان بدعم من فوليتر وديدرو، تطورت نحو مزيد من الواقعية.

ممثلة جزئية تخلصت من السلة ولم يجدها أحد سيئة. ذهبت بعيدًا، وفي ذلك أجبت: آه، إذا جرؤت يومًا بالظهور على المسرح بكل النبل والبساطة التي تتطلبها أدوارها! ونقول أكثر: في الفوضى التي يلقي فيها حدث أكثر رعبًا من فقد ابن والكوارث الأخرى في المسرح التراجيدي، ماذا سيحدث حول امرأة منفوشة الشعر، وكل الدمى مجعدة ومدهونة؟

ديدرو، حديث عن الشعر الدرامي (1758) باريس 1975

البحث في التأصيل يتسم أولاً بالاهتمام باللون المحلي. الآنسة كليرون تحلت بالحساسية وهي تلعب روكسان بملابس شرقية، أو الكترا، في المسرحية المسماة باسمها الكريبليون، وهي ترتدي رداء عبيد أسود، ويراها مكبلتين بالسلاسل والشعر محلول، في يتيم الصين لفوليتر، كان تنفيذ الملابس مستوحى من الأماكن والعصر حيث يدور الحدث. حتى لو كان التنفيذ أقرب إلى الحقيقة – فإن الممثلة وضعت باروكة بيضاء تعلوها عفرات، لو كان شريكها يضع عمامة نمر مزينة بسحابة حمراء!

بدأ، والملابس بدأت تكتسب دقة تاريخية. الرسم أصبح مصدرًا للإلهام. توضيح مأخوذ من الحياة والوثائق التاريخية تتضمن مراجع إلزامية: "أيها الممثلون زوروا معارضنا" هكذا صاح ديدرو.

الممثلون الدراميون اهتموا بالطريقة التي ترتديها الشخصيات. الاتجاهات تحددت. بومارشيه ضاعف الملاحظات حول ملابس حلاق أشبيليه وزواج فيحارو.

الكونت المافيفا (...) ظهرت في الفصل الأول بسترة وسروال من الساتان، مكسو بعباءة كبيرة سمراء، أو عباءة أسبانية: قبعة سوداء بشرط ملون حول الهيئة. في الفصل الثاني: ملابس رسمية لفارس بشوارب وأحذية. في الفصل الثالث: يرتدي أي شاب: شعر مفتول، طوق كبير حول الرقبة، سترة، جوارب، مؤخرات ومعطف رئيس دير، في الفصل الرابع، يرتدي ملابس أسبانية خالصة مع معطف ثري وتحت الملابس العباءة السمراء التي تغلقه.

فيجارو (...) في ملابس أسبانية شبه كاملة. الرأس مغطى بشبكة، قبعة بيضاء، شريط ملون، حول الهيئة، وشاح من الحرير، مربوط برقبته، صدرية، أحذية عالية من الساتان، بأزرار وعراوي مفضضة، حزام كبير من الحرير، الأربطة مقيدة بشرابات معلقة في كل ساق، سترة بلون متباين، ظهر ضخم بلون الصدرية. جوارب بيضاء وأحذية رمادية بومارشيه، حلاق أشبيليه، باريس، 1965، ص42.

بالتوازي، ملابس المسرح بدأت تؤثر على الذوق: بومارشيه تهلل برؤية من يضعن أغطية رأس على طريقة سوزان ويصففن شعورهن على طريقة كيساكو. أصبح الممثل مرجعًا، يستوحي من ملابسه لكي يكون معاصرًا. مهتم هو أيضًا، بالحقيقة التاريخية، تالما استدعي صديقه الرسام دافيد لإبداع ملابس قديمة حقيقية: "المسرح يجب أن يجدد شبابه بطريقة ما باللجوء للتاريخ الحي". هكذا يقول. لكي يلعب تيتوس في تراجيديا لفوليتر، ضبط تسريحة شعر أوحت موضة العصر النابليوني.

الملابس في مسرح القرن التاسع عشر:

المسيرة التاريخية عممت بعد 1815، حتى لو ذكر بوشو مثال ممثلة لعبت في عام 1827 دور ماري ستيوارت للوبران: رفضت الظهور على المسرح ما لم ترتدي "النصف على الطيقة الرومانية والنصف الآخر على الطريقة الإنجليزية" ملابس أوائل القرن التاسع عشر تطورت في اتجاه البحث عن الحقيقة التاريخية. لجنة الآثار التاريخية، ومدرسة المواثيق، ومدرسة آثينا، أضفت ثقافة الماضي، قدمت لكتاب الدراما والروائيين وثائق وفيرة ودقيقة لتغذية خيالهم. التاريخ هو الموضة وملابس المسرح أخذت في الاعتبار ذوق التجديد الذي ساد الأدب. في أعقاب الإصلاحات التي بدأها بالما، قنن المسرح الرومانتيكي البحث العلمي، اهتمامًا بالدقة وأيضًا بالأشكال والمواد والإكسسوارات،

أنتج الرسامون بتحديد دقيق ملابس العصر. رسام ملابس الملك يلهو: أوجوست شاتييون: نسخ بدقة لوحات اللوفر بطلب من فيكتور هوجر، مخالفًا كما لاحظ دولاكروا، سلطة الاستحضار التي كان يتمناها المؤلفين، طلب من مصممي الملابس الأكثر تلمسًا للدقة، فلابد من تنفيذ رسوماتهم بالملليمتر ومصاحبتها بمراجع محددة.

مسرح البولفار الأكثر خفة، والفودفيل أو الميلودراما لا تملك مثل هذه المتطلبات. ملابسها دائمًا مستوحاة بنفس الرغبة والأكاديمية. اللامركزية والبراعة يتنافسان مع الواقعية. في قصر أدريه عام 1835، فريدريك لوماتر استمد مؤثرات من الاستخدام الواقعي لأسماك روبير ماكير الشهيرة. الاهتمام باللون المحلي ساد العروض الأكثر جمقًا: مثل هنري الثالث وبلاطه لألكسندر دوماس التي صمم ملابسها دوبونشال، و"قيصر الملابس"، اللذان أثار حماس الجمهور.

كان لابد من ظهور المسرح الحرفي في نهاية القرن حتى تسود وفرة الديكور المكان بتوثيق حقيقي في "الطبيعة في المسرح (1880) صباغ زولا نظرية للملابس أصبح لها تأثيرًا كبيرًا. نذكر تالما الذي يرى من الضروري البحث عن "الحقيقة بالضبط" (بالنسبة للملابس) للوصول إلى الطابع" كاتب سيرة تالما، أنطوان استشهد بالأصالة الاجتماعية والسيكولوجية للملابس فيما يتعلق ببحث جمالي خاص. في عروضه، حاول أن يجد حقيقة الملابس اليومية. وهكذا بدأ فكرة لكي تظهر حقيقة، ملابس المسرح يجب أن تكون مجهدة. بحثه عن طبيعة غير متباهية تعطي الملابس قيمة لها معنى، أكثر من الإفراط الرسمي لواقعية الواجهة كانت تخشى فقدانها.

الملابس في القرن العشرين:

تطور الإخراج في القرن العشرين عدل أيضًا في تصور الملابس. الفنيات الأكثر تناقضًا تتعارض. الظاهرة مرتبطة دون شك بالواقع من خلال الملابس. العرض نفسه هو الذي يحدد علاقته بالواقع:

كلما كانت السينوجرافيا جريئة، كلما حاولت المساحة المسرحية أن تصبح رمزية، مجردة، أو تبدو كهواء نقي في اللعب، للملابس، منذ ذلك الحين، وبعض الإكسسوارات، عادت الرؤية المباشرة، والأداء، وباختصار "قراءة" المشاهد.

جان – جاك روبين، مسرح وإخراج، المرجع نفسه ص160

في عام 1948 الناقد ليون موسسيناك بدأ يتساءل حول وظيفة الملابس، لكن رولان بارت في عام 1955 في "مرضى ملابس المسرح" هو الذي طرح أسس إنعكاسية حول المسألة. على اعتبار أن الملابس تعرض "التعبير الملتبس للكتابة" فإنها تؤكد على أن "الملابس الجيدة يجب أن تكون مادية بما فيه الكفاية لتقدم معنى وأن تكون شفافة حتى لا تنشأ علاماتها في التشوش" رولان بارت طرح أخلاقيات للملابس حتى تكون قادرة على تجنب بعض الأخطاء. تأثيره كبير.

مرتبطون ببحث أثري، بعض المبدعين بحثوا في إعادة بناء أسلوب العصر. وارثًا لتقليد قديم هذا "التضخم في الوظيفة التاريخية (رولان بارت) يعزز تراكم عناصر القول. صوعقت التفاصيل الحقيقة أكثر من البحث في فهم حقيقة عصر. بارت لاحظ أنه في هذا النوع من الملابس الحقيقية فإن "حقيقة المجموع تمحي بدقة اللعبة، الممثل كان يختص تحت ريبة أزراره، وطياته وشعره المستعار". في المقابل دون التطلع إلى إعادة بناء مضبوط، مبدعون آخرون بحثوا في إعادة الخلق من داخل أسلوب العصر. لعبوا بالمقارنة التاريخية، معززين حقيقة الصورة العميقة أكثر من أصالة المواد والتفصيل، اعتبروا الملابس كنزهة في العالم التشكيلي للعصر. كذلك في 1978، ملابس كلود لومير لدورة موليير وأنطوان فيتاسي منحت نهجًا لعوبًا وخفيًا معًا لملابس القرن السابع عشر. لا تقارن بالمعايير الاجتماعية وهيكل ملابس العصر المذكورة، يأتها تؤدي مع ذلك إلى تأخر يضع في الاعتبار حضور التاريخ.

اتجاه آخر يجعل من الصقل الفني غاية في حد ذاتها. لرسم الملابس، يستدعي المسرح كبار الرسامين أو أصحاب الأساليب الراقية. المسرح ينافس إذن بعرض للأزياء. مسرح البولفار يخلط دائمًا بين الحدثين منذ 1921، كوكو شانيل هو الذي ابتدع ملابس انتيجون لكلوكتو. في 1985، يتيري موجل جهز ملابس ماكبت للكوميدي فرانسيز. في 1999، كينزو جهز ملابس الناي السحري إخراج بوب ويلسن في أوبرا الباستيل.

معارضة لهذه الممارسات، رسام مثل ليوم شيشيا في TNP لجان فيلار أبدع ملابس نقية وبسيطة واصطناعية ممهورة بألوان تلعب فيما بينها، وتعكس من شخصية إلى أخرى، مع تنقيط المساحة. إنعاش حركة أقمشتها ذات الألوان الزاهية التي تحت المنصة السوداء وتتجرد من قصر شايو أو فضاء آفينيون تضع قيمة لتنظيم فني يولد من العلاقات التي تنسجها الدراما. البياض الناصع للملابس جيرار فيليب في "أميرهامبورج" لا يعود فقط إلى المستوى الاجتماعي وعاء الشخصية، إنه مؤشر رئيسي لوظيفته الدرامية.

يمكن أخيراً "لنمو الفخامة المفرطة" (رولان بارت) أن يترجم بروعة الملابس المتناسبة لوظيفتها وتصبح مجرد إظهار متباه تروج لنفسها غيبة بعض المسارح التي نشرت هكذا فراغها وحجم إعاناتها، فلم يعد للملابس وجود، في مجانيتها، أي مبرر غير تكلفتها.

من الواضح تمامًا، في هذا الحساب، أن البذخ الوهمي للملابس يتضمن ثورة مذهلة ومؤكدة، عادة، الملابس أكثر كلفة من العاطفة أو العقل، غير المؤكدة دائمًا، ودون علاقات واضحة بحالتها السوقية. كذلك ما أن يكتسب مسرح شعبيته، يرى ثراء أكثر فأكثر في ترف ملابسه، من قبل الزائرين أنفسهم والذين يجيئون مسرعين نتيجة لجاذبية العرض الحاسمة (...) أين المسرح في كل هذا؟ في أي مكان (...) هكذا ليست حتى الفخامة، التقليد السيء هو الذي يوجد متضخمًا.

رولان بارت، أمراض ملابس المسرح، باريس 1964، ص57.

في المقابل، مسيرة برشت، تطلبت من الملابس، في بساطتها واحتياجها، وظيفة ذات معنى تكشف المضمون الاجتماعي وتفك رموز "الأفكار، والمعارف أو المشاعر". أحيانًا واقعية بالأخذ في الاعتبار الوضع الاجتماعي للشخصية، وأحيانًا أكثر تجريدًا تمحي لصالح جسد الممثل، الملابس هي إذن في لغة المسرح عنصرًا حيث يدخل المعنى في توتر دائم مع الجماليات.

في عام 268 العربي أصبح شكلاً من أشكال الملابس التي تحمل معنى: "ليس لي الحق في السفر بدون جواز سفر. لا أعلم كيف توقف الحروب. لا نستطيع أن نعيش بدون مال. ليس من حقي أن بتدخين الحشيش. ليس من حقي أن أخلع ملابسي" هكذا يردد الممثلون العراة في "مسرح الحياة" الغرابة التي يحملها كل ملبس موضوعة في الاعتبار. اللعب عاريًا أصبح طقسًا وفي بعض عروض جيرزي جروتوفسكي، مثلاً، نقطة الذروة في المسرح في الحالة النقية.

عمل منفذ الملابس:

كل عرض يملك إتساقه الخاص. الملابس فيه ليست عنصر واحد رسمي، ومن الصعوبة تحديد قاعدة عامة لاستخدامها المعاصر. يمكن في كل مرة الاعتراف بأنه فيما وراء اختلافاتهم فإن المبدعين الحاليين يجدون أنفسهم على بعض المبادئ. وهكذا كلما كانت حاملة لمعنى، فإن الملابس يجب أن تدخل في صميم الحدث. حقيقتها مسرحية خالصة، وتسمح بإقامة اتصال خاص بين الممثل والجمهور. ليس فقط تحدد الصفات التاريخية و/أو الجغرافية للشخصية، لكنها هي التي تعطي للعرض قوته التعبيرية. أحيانًا ثابتة، فتبرز الطابع الطقسي للشخصية، أيًا كانت جماليتها، فإن مبدعها ينتمي عمليًا في كل الأوقات لتحضير العرض ويحمل حذرًا كبيراً في زرع الصورة الخلابة.

إبداع الملابس:

مثل الديكور، الملابس تبتدع على مراحل، لها أيضًا، كل شيء يبدأ بقراءة النص. بها يدخل مبدعها في علاقة مع عالم العمل ويبدأ في الحلم. مقترحات مصمم السينوجرافيا وتوجيهات المخرج تساعده في تحديد نهجه. يحدث أن المخرج يصوغ منذ البداية رغبات محددة جدًا، فيقترح مستندات وصور أو استنساخات للوحات لتحديد يد بشكل أفضل الاتجاه الفني الذي من المنتظر إعطائه للعرض. على رسام الملابس أن يعرف كيف يستمع مهمته الأولى تتمثل في إنشاء اللوحات الفنية. أول لوحة تتضمن عدد الشخصيات، تحديد المشاهدات التي يشترك فيها كل شخص، تحديد طابع ومعنى ظهورهم وتحديد تغييرات الملابس. ويأخذ أيضًا في الاعتبار الميزانية والتوزيع والصفات الجسدية للممثلين والبيئة الفنية للعرض الذي يلعب في قاعة كبيرة

حيث تتطلب الرؤية عن بعد ألوانًا أكثر تباينًا. على مشهد علوي يتطلب تمديد فساتين الممثلات المرئيات من مسافة بعيدة. أمام مدرج يسحق الممثل المرئي من أعلى. يضع في الاعتبار أيضًا الوقت المتاح. ويعرف كيف يبسط تنظيم العمل كامل الفن بالفعل.

لوحة ثانية تجمع شخصية بعد شخصية، المعلومات المأخوذة من قراءة النص: العمر، الجنس، المهنة، الطابع، الوسط الاجتماعي، الوظيفة الدرامية، كلها محددة حسب اتجاهات الحوار أو المراحل المكملة باقتراحات المخرج.

في هذه المرحلة، مبدع الملابس يضع رسوماته الأولى ويرفعها للمخرج. بالإضافة للخطوط العريضة لملبس ما، رسم بياني جيد يبرز أيضًا الصورة الظلية وطابع الشخصية، المطابق للصورة التي يقدمها. رسومات كريستيان بيرار أو جاك نوبل هي أعمال فنية.

يأتي إذن وقت اللقاء بالممثلين في حين أن بعض الممارسين يعرضون منذ البداية ماكيتات كاملة، معظم الوقت يفضل حوار بين الممثلين والمخرج ومبدع الملابس يتحدد الإنتاج. على طريقة ستانسلافسكي، بعض المخرجين، مثل سترهلر، يوفرون للممثلين منذ البداية بروفات بأول تجربة للملابس ويطلبون منهم أن يرتدونها في التدريب. نوع من النموذج، هذه الملابس المؤقتة تسمح للمبدع بمراجعة صحة انطباعاته وللممثل بالدخول بالفعل في هيئة شخصيته. مخرجون آخرون، مثل آريان منوشكين، يدعون الممثلون . لارتجال شخصيتهم من خلال عناصر مأخوذة من أعماق عروض قديمة. أربطة، أقمشة، إكسسوارات مختلفة تستخدم كعناصر للملابس. هذا المنهج الأول يحدد العناصر الخاصة بحركة وموقع كل شخص. تطورات الممثل تبرز صورة ظلية وتحدد المعوقات التي ستوجب طلب الملابس: الدور يتطلب مرونة ومتانة الأقمشة أو تنطوي على ثبات ما. من خلال مراقبة هذه المعطيات، مصمم الملابس يؤسس لكل شخصية نموذجًا نهائيًا.

النماذج:

في البداية ثلاثة عناصر: لون، قطع ومادة. لكي يعطي وحدة لرؤيته، فإن المبدع يوائم الألوان أو على العكس، يسلط الضوء عندما يبحث عن تناقضات على الثغرات. تكامل الألوان يربط الأجزاء المختلفة لنفس الملبس، لكن ملابس الشخصيات يجب أيضًا أن تكون متسقة فيما بينها، ومنفعة مع صيغة الديكورات، دون الإشارة إلى رمزية مشفرة إلا في المسارح الشرقية، كل درجة لون تنتج إنطباعًا ما ولعبهم تخلق لغة تعبيرية: الأبيض يمثل النقاء والبراءة، أنيق ورحين هو الأسود لون الموت. المسرح الميتافيزيقي في الستينيات استهلك الكثير من هذه الدرجات اللونية. لون دافئ على العكس، هو الأحمر رمز العاطفة الإرادية، ويدل على المشاعر المتأججة. الثوب الأحمر الذي أعده جان جينيه للسيدة في "الخادمات" يشير إلى الشغف الذي يزرعه في شخصيتها. أكثر برودة.

الأزرق هو جالب الهدوء والغموض، لكن يمكنه أيضًا أن يفجر القلق: في ديكور النحاس الأحمر المتزلف دون جوان إخراج انطوان بورسييه في الكوميدي فرانسيز عام 1970، الملابس الجلدية الزرقاء الداكنة الخاصة بكل الشخصيات أضافت الطابع الميتافيزيقي الذي يحمل العمل.

النموذج يجب أن يتنبأ أيضًا بالقطع. وهو يعتمد على عدة معايير تختلف تبعًا للموضة، والعادات الثقافية والأسلوب الخاص بكل شخصية. أحيانًا يجتهد المبدع في وصف الحدث في سياق تاريخي ما، وأحيانًا على العكس يتصرف بحرية كاملة: قطع الملابس يمكنه أن يدل سواء على خيال جامع أو على صرامة متناهية.

أخيراً: يأتي اختيار المواد. المبدع يستخدم كل الأقمشة، من الأكثر شيوعًا حتى الأكثر انتقاء، حرير أو قطن، جلد أو فراء، ويستخدم حتى المواد غير المتوقعة. في عام 1977 فرقة تاجنكا الروسية قدمت هاملت وفيها كل الملابس وكذلك الديكور من أقمشة من الخيش. الوحدة التي فرضها هذا النسيج غير المتوقع والخشن أعطى العرض طابعًا بدائيًا، بعيدًا عن كل حقيقة أثرية، وضع مسرحية شيكسبير في نظام أخاذ. المبدع يهتم كذلك بالإكسسوارات (حقائب، أحزمة، مراوح، قفازات...) وكذلك مجوهرات (أساور، قلائد، خواتم...) وماكياج وفي النهاية أقنعة.

تنفيذ الملابس:

على رأس الورش التي تجمع مختلف المهن المعنية، منفذ الملابس يفسر وينفذ النموذج. بعض ورش الملابس،م مثل ورش الكوميدي فرانسيز أو TNS تعتمد على المسارح التي تستضيفها، والبعض الآخر مستقلة وتعمل بالطلب وفقًا لتخصصها. بالاشتراك مع المبدع، منفذ الملابس يقوم أولاً بعمل دراسة جدوى مع تحديد هيكل كل ملبس، وتفاصيل التنفيذ وقيود الدور: الممثل يجب أن يتغير بسرعة. هل النسيج بصفة خاصة مقاوم.؟ الخ. منفذ الملابس يأخذ بعد ذلك مقاسات الممثلين.

يضع إذن تقديرًا للميزانية المتاحة، وبعد الإتفاق مع الإنتاج يشتري احتياجاته. الأقمشة ليست في حاجة إلى التكلفة العالية لتفضيل نسيج قديم، بعض المبددعين يستخدمون مثلاً نسيجًا قديمًا ومواد معاصرة دائمًا ما تكون فعالة أكثر من الأقمشة غالية الثمن. ويجب اللجوء أحيانًا للصباغة للحصول على درجات ألوان النموذج. بعد الانتهاء، يتم زلق الملابس دائمًا بالشمع أو الطلاء لتجنب تأثير جدتها في عدم إعطائها صبغة التنكر.

منفذ الأقمشة، ينفذ القطع الأول – القماش – بنسيج ما ينفذها على مقاس الممثل ويجربها عليه – عندما لا يكون منفذ الملابس هو نفسه المغني، فإن القاطع يستطيع إذن أن ينفذ القطع النهائي في النسيج الذي تم اختياره. منفذة التقطيع تؤكد بعد ذلك التقطيع، وتؤكد الخياطات الخياطة وينتهين من ذلك، بينما صانعات البياضات يصنعن القمصان والملابس الداخلية. صناع الأحذية يبدعون الأحذية وصناع القبعات ينفذون التسريحات والقبعات. صناع الإكسسوارات يجمعون العناصر المختلفة التي تحتاجها الشخصية: سيف، مروحة، نظارات، حقيبة يد... بعض هذه العناصر يجب أن تكون مصنعة خصيصًا للعرض طالما أن مكانها له أهمية في أداء الممثل. يتم التنقيب في السندرات والمخازن ومتاجر المسرح.

كل عنصر من عناصر المهنة يبذل قصارى محاولاته الضرورية حتى يناسب الملبس الممثل تمامًا. يجب السهر بصفة خاصة على السهولة: أيًا كانت تعقيدات الملبس: لا شيء يجب أن يعيق الممثل في تحركاته. حتى المقطع الأكثر ضيقًا يجب أن يتركه حرًا تمامًا. ملبس مسرحي ليس في حاجة إلى دقة لباس المدينة. البدلاء مثلاً، لا أهمية لهم دائمًا. عن قرب قد يبدو خشنًا. لقد صنع لكي يقوم عن بعد بالتأثير المطلوب. للوصول إلى ذلك، تبقى مسألة ممارسة.

عندما يتم تنفيذ كل الملابس، تضعها البروفات قيد التجربة على خشبة المسرح الممثلون يتأقلمون مع هذا الجلد الجديد، وفيما بعد يرتدونه، وعاجلاً سيساعدهم في إيجاد شخصيتهم. منفذ الإضاءة يتدخل لمراجعة إذا ما كانت الإضاءة لا تغير الألوان. في البروفة الأخيرة منفذة التقطيع تسمح بالمعنى قدمًا لوضع اللمسات النهائية الملابس جاهزة إذن لكي تلعب دورها.

4- منفذ الصوت:

لخلق التأثير، يستخدم العرض عناصر صوتية. قبل اتخاذ المعنى، يكون النص ذاته رسالة صوتية ويلعب مثلها. إنه يضيف الصدى و/أو الموسيقى.

فضاء (...) لا يتحدد فقط بالعناصر المرئية التي تشكله، ولكن أيضًا بمجموع الصوتيات، سمتيه أو إيحائية، تنسج في الأذن صورة تأثيرها على المشاهد يكون ألف مرة محققًا، طالما كان صحيحًا أن السمع وسيلة للوهم أكثر حساسية أيضًا من الرؤية.

جان – جاك روبين، مسرح وإخراج، ص165

تشغيل الصوت في العمل الفني ليس دائمًا محددًا بوضوح وبعض المخرجين ينكرون الحاجة إليه. العلاقة بين المسئول عنه والفنيين الآخرين المسئولين عن الصورة الفنية ليس لها أهمية العلاقة بين مصمم السينوجرافيا ومنفذ الإضاءة. عنوان هذا المسئول يظل غير مؤكد: هل يجب التحدث عن منفذ الصوت، ومهندس الصوت، ومبدع الصوت، والموسيقى أو مسجل الصوت؟ المسألة ليست محسومة، حتى لو أن بعض كبار المتخصصين مثل فريد كيرولوف وأندريه سيرريه وفيليب كاشيا كانوا قد أعطوا أسماءهم النبيلة لهذه التقنية المتخصصة.

خلفية تاريخية:

منذ القدم، المؤثرات الصوتية والموسيقى تدخل تحت الأشكال الأكثر تنوعًا في العرض المسرحي. هكذا تم هيكلة التراجيديا اليونانية تمامًا بالموسيقى. التدخلات الصوت سجلت حتى في كتابة النص. القياس فرق بين تدخلات الجوقة التي تغني أو تهتف بمصاحبة المزامير والدفوف. آلات إيقاعية تنتج مؤثرات صوتية تسمى الحدث: عواصف رعدية وظهورات آلهية... تسجل أيضًا إيقاع الرقص، هذه الوحدة هي جوهر الشعر والموسيقى والرقص. الأقنعة المحمولة هي مكبرات صوت تعدل الطوابع لإعطاء أصوات غريبة تسهم في عدم حقيقة العرض.

(...) تغيير الصوت وجعله عميقًا، وقادمًا من الكهف، غريبًا، كما لو كان يأتي من عالم آخر، مزيجًا من اللاإنسانية والإنسانية المؤكدة، هو إذن وظيفة رئيسية للإيهام التراجيدي، حيث تتمثل مهمته في الدعوى لقراءة اتصالات الآلهة والبشر.

رولان بارت، المسرح اليوناني، تاريخ العروض، باريس، جاليمار، 1965، ص531.

في روما، أيضًا، عناصر مغناة تتبدل مع العناصر المتكلمة، الإيماءات والرقصات في الألعاب الأولى تولد الفارض (الساخر) المصحوب بالغناء والذي عانى من النماذج اليونانية. الأجزاء الموسيقة تتطور بصفة خاصة في الكوميديا اللاتينية، التي تتناول مشاهد كاملة بالموسيقى. وهو يؤدي إيماءاته، فإن الممثل يغني بصحبة عازف مزمار يلعب إلى جانبه ويسجل الإيقاع من خلال كلاكيت من الخشب. ليفيوس أندرونيكوس ضاعف من الوظائف، كانتور يغني النص بينما هو نفسه ينفذ الإيماءات والرقصات. تقسيم المهام هذا يستمر وأهمية العناصر الموسيقية تحول الكوميديا اللاتينية إلى عرض أقرب للباليه.

في المسرح الإليزابيثي الحدث يصحب بأصوات الأجراس وضربات الرعد الصادرة عن طريق مربعات ضخمة وغناء عصافير وقلدًا من قبل الممثلين، وألعاب نارية، ودقات الطبول والأبواق وطلقات نار من الشرفة العليا للمسرح. في عام 1613، أثناء عرض هنري الثامن، يزان المدافع إجتاحت سقفًا من القسم والزجاج. ودمر المسرح. موسيقيون مشهورون مثل روبير جونسون وجون دولان آوجون ويلسون صمموا رقصات وأغنيات لمصاحبة مسرحيات بومون وفلتشر،

وما سسنجر وميدلتون. شيكسبير استدعى دائمًا موسيقيوا الملك. كتب روبير جونسون موسيقى مشهد "العاصفة" وتوماس مورلي وضع أغنيات "كما يروق لك" و"ليلة الملوك" في هذه المسرحية الأخيرة، الموسيقى إنتمت للحدث طالما أنه يفضلها هزم فيولا أورسينو، بينما أغنيات سير توبي وأصدقائه أكدت على كوميدية المواقف.

المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر أدمج هو أيضًا الموسيقيين: في "البورجوازي النبيل" قرن موليير الحضور فوق المنصة أستاذ موسيقى وأستاذ رقص في تدريب وظائفهم. ابتدع هكذا الكوميديا - باليه ووجد هذا النوع ذروة مجده في نهاية المسرحية مع "باليه الأمم" التي ينتمي إليها السيد جوردان. وفيما يعد دون الحديث عن الأوبرا، هذا الفن المستقل، الموسيقى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمسرح، وتدخل في العروض تحت الأشكال الأكثر تنوعًا: كوميديا ممزوجة بأغنيات عندما ماريفو أو بومارشيه، وميلودراما حيث لحظات العاطفة الدرامية تميزت بتدخلات موسيقية وكوميديا بمقاطع موسيقية وفود فيلات لابيش أو فيدو وأوبرايتات... تجمع الموسيقيين في إنتاج عرض ليست ظاهرة مناسبة، بل اعتبر تقليدًا ممتدًا. هل يجب ذكر أنه نتيجة لخطأ منح رؤية بنفس القيمة لكل المشاهدين، القاعات الإيطالية يثبت لتوفير سمع متكامل وأن معمارها يتضمن حفرة للأوركسترا؟

منذ نهاية القرن التاسع عشر استهلك المسرح الطبيعي مؤثرات هامة للصوت. خلق تدخلات غير متوقعة بين أصوات الطبيعة وثرثرة الإنسان، إنه مسرح تشيكوف الذي استخدم تفاعل اللعب بالصمت والصوت. ستانسلافسكي ضاعف الأصوات المقلدة وخلق مشاهد مدوية عندما أخرج "النورس" عام 1898، شرح لتشيكوف كيف يستخدم نقيق الضفادع "حصريًا لكي يعطي الانطباع بالصمت المطبق. في المسرح الصمت يعبر عنه بمعاني بأصوات وليس بغيابها". في "بستان الكرز" تبع بالحرف اتجاهات تشيكوف أسرت للعالم الصوتي دورًا عاطفيًا قادرًا:

المسرح خال. يسمع إغلاق كل الأبواب بالمفتاح: والسيارات التي تنطلق. الصمت يطبق، يقطع بضربات الفأس على الحشب، ضربات وحيدة وحزينة يسمع وقع خطوات (...) يسمع عن بعد، كما لو أنه يجيء من السماء، صوت حبل منهك، صوت يموت حزينًا. الصمت يطبق ولا تسمع غير ضربات الفأس البعيدة على الخشب في عمق الحديقة.

أنطون تشيكوف، بستان الكرز، جاليمار، 1967 ص560.

في القرن العشرين، اشراك عناصر صوتية في العرض عمم: أحيانًا يجيء الصوت بطريقة طبيعية ليخلق جوًا ويعطي الإيهام بالحقيقة، وأحيانًا يلعب كعنصر أصيل، مفصلي في التقسيم المرئي، يجرب تأثيره في أعصاب المشاهدين. وهكذا تكلف أنطونين آرتو في استخدام "آلات مؤسسة على سبائك خاصة أو خليط مجدد بالمعادن، تستطيع أن تؤدي إلى شوكة رنانة للجواب، فتنتج أصواتًا أو ضجيجًا غير محتمل ومطارد". بريشت، استخدم الصوت لتعزيز المؤثرات عبر المسافات والتأكيد مسرحة الحدث.

لسنوات طويلة، المؤثرات الصوتية أنتجت في الكواليس عن طريق عمال الماكينات الذين كانوا يعملون مباشرة واستخدموا حيلاً متنوعة لتقليد الأصوات الطبيعية. ماكينات صوت اخترعت لمواجهة المواقف غير الحقيقة: وهكذا في عام 1905، "قراءة للجميع" استحضروا واحدًا من اثنى عشر عامل ماكينات وقلد، بمساعدة إسطوانات خشبية وأقمشة ممتدة وفلاتر معدنية، صوت قاطرة تبدأ التشغيل، الموسيقى تلعب من قبل فنانين حاضرين في الكواليس أو في حفرة الأوركسترا. تقنيات الصوت تؤثر بشكل كبير في الإنتاج وتقلب عالم الأرض. لابد الآن من متخصص ليسيطر على تقنيات أكثر وأكثر إتقانًا ومادة أكثر وأكثر تعقيدًا.

عمل منفذ الصوت

المادة التقنية:

تسجيلات على شريط، قرص دوار من البلاتين، راديو كاسيت، مشغل أقراص مدمجة، بالإضافة إلى ميكوفون أو أكثر مستخدمة مباشرة ومركب قادر على صنع إلكترونيًا أي صوت: من كل هذا تتنوع المصادر.

دعامة خلط متصلة بمكبر صوت تسمح بالمرور من مصدر إلى آخر وتسيطر على حجم الصوت. كثير من المتحدثين يجلسون في القاعة وفي عمق المنصة يسمحون بتنويع الخروج وإعطاء الحقل عمقًا لم يكن له حدود. يمكن بسهولة المرور من المونوفون إلى الاستريو واللعب بتعارض الخطط: يكفي مضاعفة المكبرات.

المؤثرات الصوتية تدار من الآن من خلال كشك يقع في القاعة، في مواجهة الخشبة: ما يسمح للمساعد برؤية العرض وضبط مستوى الصوت على أساس الإدراك المباشر. السيطرة على هذه الآلة المعقدة يتطلب دقة كبيرة: لابد من السيطرة بث كل مصدر والانتشار ونقاء الصوت، ويجب أيضًا الأخذ في الاعتبار أيضًا شروط القاعة الصوتية مثل شروط اللعب الخاصة التي تتنوع حتمًا من ليلة إلى آخرى. مثلما للإضاءة، أجهزة الكمبيوتر تسمح بالاحتفاظ بذاكرة المؤثرات بتأكيد التحديد والبث تلقائيًا، أنظمة تخزين الأصوات المرقمة تتجنب معالجة الصوت من دعامات كثيرة جدًا وتترك بالتالي للمسجل حرية المشاركة مباشرة في الإبداع.

الإبداع الصوتي المعاصر:

المؤثرات الصوتية هي إعادة إصدار اصطناعي للصوت، ليكن طبيعي، أولاً. يجب تمييزه، حتى لو لم يكن دائمًا شيئًا سهلاً، كلام في طبيعته الصوتية، موسيقى، دمدمات، وخاصة ضجيج يعم المنصة، إنها مجموعة العناصر الصوتية التي تدخل التكوين الموسيقي"

باتريس 1996 ص36

بينما ماكينات الأمس كانت تحاكي الضوضاء الطبيعية، بطرق تجريبية، فإن التقنيات الحديثة تسمح بالتسجيل والإنتاج بإرادة أي صوت كان. تصور المحيط الصوتي إنقلب. أيًّا كان الإطار وهميًا، المنفذ يستطيع جعل الضوضاء النصية مسموعة، إشعال عاصفة حقيقية مثلاً وسط ديكور من القماش والخشب. المحاولة كبيرة بدءًا من سحب من الصوت طبيعية أكثر من العناصر الأخرى التي لا تعرف أن تقدمها. ومع ذلك بعيدًا عن السعي لإعادة إنتاج الحقيقة، هذه العناصر الأخرى تحاول فقط أن تجد لها معنى، وبالمثل تحقيق الضجيج يحتوي على تناقضها إذا ظلت معجونة بالواقعية دون خلق لغتها الخاصة.

منفذ الصوت يستخدم إذن كل مصادر وسائل الإنتاج لبناء عالم. مزج الأصوات الحقيقية وإعادة تكوينها لخيالها باستدعاء المشاهد السمعية أكثر من إعطائه كل شيء ليسمعه، فيقترح هو أيضًا إبداعًا والصوت المصاحب المقطر: فإن أندريه سرديه هو الذي أشار إلى تدفق الليالي التي وضع فيها باتريس شيرو "المشاجرة" لم تكن تستحق واقعيتها. حتى لو أعترف ببعض العناصر الليلية مثل الصمت المضطرب بسبب ضجيج الحشرات أو صفير الريح، فقد كان يعيد البناء بذكاء ليقول أنه الليل ومشاعره التي يثيرها كان مبدعًا للخيال. في هذا المعنى، عمل منفذ الصوت ينتسب لعمل الموسيقى. قريبًا من الموسيقى المجردة، فمشاركته يمكن أن تتسبه بموسيقى المنصة.

الموسيقى والمسرح

مظاهر الموسيقى في المسرح:

دخول الموسيقى في ورشة المسرح يمكن أن يتخذ مظاهر أخرى. شخص ما يستطيع مثلاً أن يغني أو يلعب بآلة رومانسية روزين في "حلاق أشبيلية" أو رومانسية شيروبان في "زواج فيجارو" تمنح العنصر الموسيقي فرصة الحصول على قيمة درامية. الموسيقى تندمج إذن بالحدث. إلا إذا كان التقسيم من اقتراح المؤلف كما فعل برشف ببعض الأصوات حيث كانت موسيقى كورت فيل أو بول ديسسو: منفصلة عن النص، ويجب أحيانًا استدعاء موسيقى ليضع الألحان.

الموسيقى يمكنها أيضًا أن تدخل بشكل انتقائي في لحظات خاصة حيث الحدث الدرامي يتوقف.

خلال الاستراحات أو في بداية ونهاية المسرحية هذا التواجد الموسيقي كإطار دون علاقة مباشرة بعالم العمل الحافظ للتحولات، يغذي خيال المشاهد في الأوقات التي لا يحدث فيها شيء: مصحوبة بإيقاع التحيات، ليس إلا بيئة ممتعة. عروض TNP لجان فيلار كانت مفعلة بالجان موريس جار الذي نظم العروض وفق العرف الطقسي، مثل الأبواق الشهيرة التي تعلن بداية العرض في العصر الإليزابيثي. أكثر تشغيلاً، بعض موسيقى الاستراحة تؤثث تغييرات الديكور في الظلام وتغطي الضجيج الذي يحدثها.

الموسيقى يمكنها أيضًا أن تكون مرافقًا خارجيًا للخيال، شريطة اقتناع المخرج بأهمية دخولها في العرض، مبهورًا بقوة سحر الموسيقى، أعطاها برشت وظيفة ذات دلالة، واستخدمها لإظهار المقاطع واقترح نوعًا من التعليق على الحدث. إنها تنقط هكذا أي لحظة بطريقة غير منتظرة: في "مقاومة صعود آرنورو وي" طلب برشت من "لاعب أورج" اللحن الجنائزي لشوبان على إيقاع راقص" بينما تدور وقائع القضية المزيفة عن حريق الرايختاج.

الموسيقى يمكنها أيضًا إبراز مفارقات ساخرة، بين ما عرض وما يسمع: وهكذا في "المشاجرة" باتريس شيرو لحن أغنية "بلوز – نوع من الأغاني التراثية المحزنة يؤديها الأفواج" من كلمات مايثو

في عدد من الإخراج، الموسيقى تأخذ مكان السينوجرافيا، اللعب بالدلالات التي تثيرها أي آلة أو أي لحن، يكون منها وحدها إطار الحدث، ودائمًا ما يحل محل الديكور. ثلاث نوتات للمندولين تكفي لإبراز جو إيطالي: بعض النقر يقرض عالمًا شرقيًا كما في "أندييباد" مسرح الشمس.

في عروض أخرى، تبدو الموسيقى كوسيقى فيلم، تسلط الضوء على اللحظات القوية وتلعب على عواطف المشاهد. في عام 1973 مارسيل ماريشال غطس حدث مسرحيته "فراكاس" في لهجات السيمنوتية. "تيتان" لجوستان مالر حيث الحركات تصنع بحكمة إيقاعًا للمشاهد الحزينة أو مشاهد القتال.

الموسيقى يمكنها أن تشارك شخصية في جو يصحب كل ظهور مثلما في السينما، موسيقى المسرح تشير أحيانًا إلى تغييرات الديكور في عرض ما: في "لورنزا سيو" إخراج جورج لافودون بالكوميدي فرانسيز، لعبة المراجع الموسيقية سمحت بحل جزء من المساحات المضاعفة الحساسة حيث يدور الحدث.

الإنتاج الموسيقي:

بعض من الوظيفة المسندة إليها، فإن الموسيقى مثل الضجيج تكسب من إنتاجها مباشرة. وجود واحدة أو أكثر من الموسيقيين على المسرح يعطي العرض إقناعًا مباشرًا، وكثير من المبدعين أفادوا من هذا الحل حيث العيب الوحيد هو ثمنه. حتى لو لم يتحرك بالضرورة، كما في "اللجريبا 147" لجويل جووانو، في عرض يتحاور الممثل مع عازف آلة، ذلك أن الحضور إلى الموسيقى يسمح بدعم أفضل لدخوله وتفاعلها ليلة بعد أخرى مع إيقاع العرض، حسب تغيرياته الطفيفة التي لا يمكن تجنبها.

بالنسبة للتدخل الفوري، كثير من المخرجين يفضلون الموسيقى المسجلة. الصوت المنبعث على اختلافه يجعل من الممكن تعديل مساحة الصوت وإعطاء الصورة المسرحية موسيقية معبرة.

العناصر الموسيقية يمكنها أن تكون مستعارة من أعمال موجودة بالفعل، لكن المغامرة في إذابة النص في موسيقى معدة مسبقًا. كم من العروض خنقت بشريط صوت مدو! يمكن أيضًا الرجوع لإبداع أصلي معد من وجهة نظر المسرحية وإخراجها. هذا الحل يتطلب بالضرورة أن يكون الموسيقى تمامًا مثل منفذ الصوت، متشربًا للعمل المسرحي ويتبع البروفات مشاركته في ورشة المسرح لا تختلف مطلقًا عن الحرفيين الآخرين.

سابعًا: عمال اليومية:

كل مبدع يتوجه بغموض لشخص، لكن المتوجه إليه ليس بالضرورة تحت أمره مباشرة: ستنزال كان يكتب للأجيال التالية، وليس لقراء جيله، فإن جوخ كان يستسلم لرؤية تجربته على اللون المجهول لجمهور عصره. المسرح لا يستطيع أن يتجاهل الجمهور. لا يوجد إلا في المباشرة، الإبداع المسرحي ليس له مستقبل يراهن عليه. لا يستطيع أن يتخذ شكلاً غير العرض. فن اللحظة: يحقق لقاء الممثلين بالمشاهدين ويتوجه لجمهور معين.

الملاحظة عادية ولكنها أساسية، العمل المسرحي لا قيمة له إلا أن يكون وظيفة للجمهور، يخلق بالتواصل معه، يغير ويتغير، يتبدل ويثري أو ينكمش حسب هذا الجمهور الذي يعطيه يسحب منه التصاقه. إنه – بالمعنى الكامل- المنتج هو الذي بالمعنى الحرفييسحبه من العدم، يختاره، وهو يختاره يختار نفسه.

برنار دور، مسرح جمهور، المرجع السابق.

تجميع عدد معين من المشاهدين، هذا لا يعد على عجل كما أن الفريق الفني يحضر العرض بتفاصيله، كذلك اللقاء بين العرض والجمهور الذي هو مادة لتحضير دقيق. فريق متخصص بأخذه على عاتقه.

1- الجمهور:

في الفن، الجمهور هو مجموع مستقبلي عمل ما. كتاب أو لوحة يكونان علاقة شخصية بين المؤلف والمستخدم. العرض المسرحي يطبق علاقة مشتركة. المشاهد ليس وحده مطلقًا. حضور الآخرين يؤثر فيه، يتبدل دون حتى أن يلاحظ أذواقه، ورغباته وسلوكياته. حشد غير متمايز، جمهور المسرح لا يخسر في مجموع الأفراد الذي يكونه. صفاته تعطيه الهوية الخاصة لكائن جمعي. تكوينه: ودوافعه وسلوكه وردود أفعاله، عناصر متباينة على الدوام ناتجة عن تضافر وليس عن تجاوز مكوناته: "جمهور العرض المائة لم يعد هو نوعية الرعاية تختلف حسب أيام الأسبوع. كل الممثلين يعرفون جمهور صباح الأحد ليس هو جمهور مساء السبت. العرض يتوجه حتى لجمهور عريض دفعة واحدة: متنوعًا وفقًا لمكانه في القاعة. مشاهدو الأرضية ومن في المعارض العليا لهم هويات وردود أفعال مختلفة تمامًا.

عند اختيار نفس العرض، الجميع يكونون عندئذ مجتمعًا من الذوق يقربهم ويحددهم. جمهور مسرح تجريبي ليس هو جمهور روبير موش ولا جمهور مسرح مقهى. أبحاث اجتماعية، مثلما في كتاب "مسرح، جمهور، تصور" لآن - ماري جوردون المنشور عام 1982 في طبعة CNRS، تبين وجود أنواعًا كثيرة من الجمهور المختلفة في العمر والفئة الاجتماعية والمستوى الدرامي ومكان الإقامة وحتى الجنس، طالما يبدو أن جمهور المسرح في معظمه نسائي.

أسميه جمهورًا، مجموع من لهم نفس الحاجة، نفس الرغبة، نفس الطموح الذي يقود لنفس المكان، لتلبية ذوق أن يعيشوا معًا، وتجربة العواطف الإنسانية معًا، وتشوه الضحك ونشوة الشعر، عن طريق عرض أكثر إنجازًا من إنجاز الحياة. إنهم منافي مجمع انتظار مسلح بمجمع متشدد، والدموع التي يسكبها أو طلقات إبتهاجهم يقربهم جسديًا تقريبًا للدراما أو الكوميديا التي لا نلعبها إلا لكي نعطيكم معنى أكثر قوة وحبًا أكثر صدقًا لإنسانيتكم الخاصة.

جاك كوبو، نداءات، باريس 1974 ص157.

المشاركون في العيد:

قديمًا، كان المسرح يقام بمناسبة الأعياد الدينية وجمهوره كان عريضًا جدًا. يشارك بصخب بتصفيقه أو تصفيره: آخذًا على عاتقه آلامك الأبطال. يفر عند ظهور الإيرينيين، أو يلقون بالحجارة على الممثلين الذين يقومون بأدوار الأشرار، الشعب الآثيني كان يحضر بأكمله، وبحماس للعروض. أبعاد المسارح تشهد على ذلك. مجتمعون على الضجيج، إنه شعب المدينة ككل الذي يمنح جوائز مسابقات ديونيسوس، هو الذي يوجد في قلب النعل المسرحي.

في روما، المشاهدون يتزاحمون لحضور الألعاب المسرحية التي تقدمها الطبقة السياسية. يطلبون بغير انضباط والتعبير بصوت عال عن إرتياحهم أو خيبة أملهم، فاتلجمهور يضم كل الطبقات الاجتماعية. إذا فقد العرض طابعه الديني الذي كان عند اليونان، فإن سياقه الإيدولوجي لا يزال هو الشغل الشاغل للجميع.

في العصور الوسطى، العروض تنبع جمهورًا عريضًا، يمتزج هو أيضًا بكل العروض من كل الفئات الاجتماعية. التجمع الحضري يتحول في الحال إلى بؤرة نشاط حي، من اللقاء والتبادل. جان دوفينيون بين كيف توزع الأدوار الاجتماعية في مجمع مثالي، بعض العروض الترفيهية، مثل "لعبة روبين" و"ماريون" أو "الشجرة" تغرس وعيًا جماعيًا في قلب مجتمع غير متكافئ وذو أولوية.

في المدينة، المتحدة للحظة واحدة، وربما لوقت طويل، فإن الفصائل (التي لم يكن لها أبدًا حلقة) تشترك في نفس الحلم من النقاء والبراءة المستعادة بالحيل الأكثر وضوحًا.

جان دوفينيون، الظلال الجماعية، باريس 1971 ص125.

في هذه المجتمعات الأصلية، العرض يتضمن حدثًا أكثر قوة مما هو عليه استثنائيًا وينتمي لاحتفالية طقسية. تأخذ من العيد، الحضور والمشاركة. يتعلق الأمر بلحظة خاصة، درامية العرض يعطيه مجتمع من هرميته. منفذ اجتماعي حقيقي، هو هذا المسرح الضروري لحياة المدينة حيث يعلن الهوية الجماعية.

مولد الجمهور:

تجيء متأخرة جدًا لحظة تجارية المسرح: من ناحية، الإنتاج عن طريق مهنيين، ومن أخرى، الاستهلاك من قبل المشاهدين الدافعين. في هذه اللحظة يولد إلمام الجمهور، في قول محدد. نشأ في منتصف القرن السادس عشر، عندما تم تشكيل مجموعات مواظبة تؤكد بنفس الحركة إتساقهم واختلافاتهم. بين الجمهور الشعبي وجمهور المثقفين يتمثل تمزق نهائي. يتزامن مع انفجار وتناثر أكثر منه مع خيط تاريخه، من الصعب أن يتجاوزه المسرح. بينما في سياق الكليات، نخبة عصر النهضة تحاول إحياء ايبراتوار مستوحي من القديم المسرح الشعبي لم يعد موجودًا، أكثر من ترفيه خشن في قاعات تتحول إلى قطع حيث لا يغامر إلا مشاهدين رجال، صامتين أغلبهم بحثًا عن مشاعر قوية ومواقف فظيعة.

فندق بورجوني: قبل كل شيء مكان لاجتماع وصفاء، وخدمة، وجنود، وأمناء مخازن، وكتبة، بهذا الشعب الصغير تختلط عناصر أكثر اضطرابًا من الجميع: نشالون، شحاذون، آفاقون، نهابون، نباشون، يجدون في الحشد كل الفرص لممارسة احتيالهم (...) اللصوص كانوا مسلحين ولا يترددون في حالة الضرورة من فرض معركة.

موريس ديكوت، جمهور المسرح وتاريخه.

باريس 1964، ص35

في القرن السابع عشر، النظام الملكي فرض في المجال الفني كما على مستوى السياحة طبقية وتباين أدى إلى نظام جديد للحياة الاجتماعية. بحثًا عن "تنظيف الساحة من كل أنواع القمامة" (جيز دي بلزاك) مجموعة من رجال الأدب، بواسروبير، شابلان، سكودري، دوبينيال، أخذوا على عاتقهم، تحت حماية ريشليو بوضع سلوك جديد للممارسات الفنية. بإعادة تنظيم الجمهور أولاً. كل عرض يتوجه من الآن لفئة محددة اللون: تعريف الأجناس، وفرض المعايير الجمالية ("قواعد" الدراما الكلاسيكية) أنشأت تسلسل هرمي مطابق لتسلسل المجتمع. توجد ثلاث فئات رئيسية من الجماهير: الارستقراطيون مكرسون لعروض البلاط والشرفاء حيث يتعايش النبلاء والبورجوازيون البسطاء، والتجار والحرفيون والوصفاء يداومون على فارص مسارح بون - نوف. هذه الجماهير منفصلة جذريًا. "رجال البلاط وخاصة السيدات، يقول دانكور، يحتقرون ما يحترمه البورجوازيون".

مسرح القرن الثامن عشر ضاعف ونوع في الجمهور. سوق المسرح مددها. للعميل الراقي الساعي للكوميدي فرانسيز يتصدى البورجوازيون الصغار والتجار الذين يؤمون الأوبرا - كوميك، بينما مسارح المعرض تجذب الجمهور الشعبي وبعد ذلك بقليل يتضافر الدينويون. في حين أن المثقفين والوجهاء المستنيرين يؤكدون سيطرتهم على الكتابة المسرحية وينظرون لمبادئ الدراما البورجوازية والطبقات الاجتماعية الجديدة - من يسميهم دانيال جيران الأذرع العارية: صغار حرفي الضواحي، والعمال وما إلى ذلك - ويساهمون بالتوازي في تعديل طبيعة العروض. أنواع مختلطة مثل الميلودراما أو الفودفيل تستجيب لذوق هذا الجمهور الجديد "أكتب لمن لا يعرفون القراءة" هكذا صرح فيكسيروكور.

الثورة حركت الشعب. منعزل منذ أكثر من قرن عن المسرح الأدبي، الجمهور الشعبي تملك من جديد في وقت قريب فن منذ فترة طويلة كان له. القاعات تضاعفت. في عام 1798، جريمو لاحظ في "جريدة باريس" أن "ذوق المسرح" الذي منذ عدة سنوات تمدد على كل طبقات المجتمع، قادر على أن يصبح غصبًا أكثر منه احتياجًا" بسرعة مع ذلك، طبقة امتيازات جديدة، ملاك الثورة فرضت هيمنتها: جمهور مسارح القرن التاسع عشر هو انبثاق من هذه الطبقة، توسع أكثر أو أقل حسب الأوقات. البورجوازية المنتصرة فرضت قوانينها وقيمها الفنية. المؤلفون وجب عليهم الخضوع لمتطلباتها واللا مثل مؤسسيه يكفون عن الكتابة للمسرح عندما منعتهم مرحلتهم على الأمتثال.

هذا هو العصر الذي سيطر فيه على القاعات مؤسسة قادرة تمامًا، الصفعة، حيث أعلن بلزاك ثم زولا الأضرار، تصطنع النجاحات، تزيد من ضعف الأعمال، تشوه حكم الجمهور وتحدد التسلسل الفني. تعبر عن انتصار ذوق البورجوازية. وسنتحدث عن ذلك.

في بداية القرن العشرين، بعض المبدعين تحركوا ضد تملك المسرح من قبل البورجوازية. جاك كوبو تمنى إيجاد رواد جدد "بين الصفوة المثقفة والدارسين والكتاب والفنانين والمفكرين الأجانب الذين يقيمون في الحي اللاتيني القديم".

آخرون، مثل موريس بوتشر بمسرح الشعب الخاص به أو فيرمين جينييه مع أول مسمع وطني جوال: حاولوا أن يطوفوا نحو الجمهور الشعبي وملأ الفجوة التي تتسع. لابد عندئذ من انتظار ما بعد الحرب العالمية الثانية لإعادة تجديد جمهور المسرح.

المسرح، خدمة عامة:

في أعوام 1950 مع TNP لجان فيلار تنظيم الجمهور عرف اضطرابًا حيث التأثير لايزال حساسًا في الممارسات الحالية. مؤكدًا أن المسرح خدمة عامة وترك كل ما يجلب أقل تفرقة، جان فيلار أرسى علاقة جديدة بين الإبداع الفني والمشاهدين. سعى للوصول إلى جمهور شعبي دون استثناء: "عامل بريد، كاتب آلة كاتبة، تاجر صغير يعمل طوال ثماني ساعات يوميًا، كلهم يشكلون جزءًا من الشعب" وجعل المشاهد غير المصنف يجرؤ من الآن أن يدخل المسرح ويحضر دون مضايقة العرض. وهذا يمر بإجراءات ملموسة: سعر منخفضة للمكان، ضبط المواعيد حسب احتياجات العاملين، إمكانية تناول وجبة في المكان، إلغاء مظهر السهرة، استبدال الإكراميات والبرامج على الجليد بنشر نصوص الأعمال. وهكذا يتخلص المسرح من رد كل طقس فرضه المجتمع البورجوازي".

قاعة حيث يمكن تقبيل جارته، ويأكل ويشرب ويقضي حاجته في أي مكان أفضل لأدبنا الدرامي من المسارح الخاصة بالنخبة أو علب الحلوى البورجوازية.

جان فيلار، المسرح خدمة عامة، باريس، جاليمار 1975 ص49.

لإقامة علاقة دائمة مع جمهور مبتدئ، طرح فيلار عملية استكشاف واتصال. يذهب إلى مجالس الأعمال والجمعيات الثقافية مثل ATP (جمعيات المسرح الشعبي) للحصول على معلومات بفضل شبكات المحاربين المتشددين "بدون دعم عاطفي واختياري من المسئولين والمديرين أو نواب هذه التجمعات الاجتماعية معترفًا بأن دعوة TNP لم تكن غير عمل فنانين أو متخصصين" ويقوم عروضًا في البروفة الأخيرة، ويضاعف المحاضرات والمناقشات، ويصور مجلة، باختصار، للإعلان عن نشاط الفرقة والعروض في المستقبل. نظام بسيط للاشتراكات بالمراسلة بهدف جذب جمهور المريض. مثقفون مثل جان – بول سارتر لاحظوا أن الطبقة العاملة ترداد المسارح فيما ندر، حلم إعادة بناء جمهور شعبي حقيقي لا يتطور قليلاً. بسرعة كبيرة مع ذلك، تحت تأثير برشت، سوف نقدر أن العرض لم يعد لديه في المنتهي تجميع وربط، بل تقسيم. فكرة المسرح الشعبي ذاتها لن تؤدي أبدًا إلى الإجماع. انطوان فيتاس سيفضل الحديث عن "مسرح نخبوي للجميع".

في أعقاب أحداث 1968، علاقات جديدة أعيدت. بعيدًا عن إخفاء المتناقضات التي تنتشر في المجتمع، المسرح حاول وضعها في اللعبة. أحيانًا يذهب الممثلون لمقابلة المشاهدين في اماكن عملهم، وأحيانًا يشركونهم مباشرة في الإبداع. إنجاز عرضها "العصر الذهبي" بمساعدة العمال الذين يشتركون في دورات الارتجال، آريان منوشكين أطلقت في عام 1975 تعريفًا جديدًا للجمهور الشعبي:

إذا توصلنا حقيقة إلى جزء من عرض مؤثر، كتبه العمال أنفسهم، سوف نقترب من المسرح الشعبي، ولا أرى لذلك تعريفًا آخر (...) طبيعي، لابد بالإضافة إلى ذلك من أن يكونوا أعمالاً يرون العرض.

مقابلة مع مسرح الشمس، 1975

هيئة الجمهور الاجتماعية:

السعي إلى تحديد الشروط التي تحدد استهلاك السلع الثقافية وذوق أولئك الذين ينغمسون فيها، ظهرت دراسات استقصائية تبين أن الممارسات الثقافية وخاصة ارتياد المسارح مرتبطة تمامًا بالتعليم والأصول العائلية:

في الواقع، المشاهد عندما يجلس إلى مقعده في مواجهة المسرح يكون بالفعل محددًا بمجموعة من العناصر، وخاصة من النظام الاجتماعي. وهذا يضع بالفعل معالم النظرة التي يستطيع بها تكوين رأيه عن العرض. توجد حدود لما يمكن أن يحبه أولاً. باختصار، لعبة التبادل لا مكان لها بين قطب منتج تمامًا من ناحية وقطب سلبي من ناحية أخرى: وهذا يحدث بين قطبين متساويين هيكليًا.

جان – ماري بيام، دور المدير"

1984 ص6

تكوين الجمهور:

استطلاع أجرته وزارة الثقافة بتاريخ 1987 أظهر أنه رغم حيوية الإبداع وتنظيم شبكات البث، فإن ارتياد المسارح قل تدريجيًا. في أقل من خمسة عشر عامًا هبط بحوالي 40%، بينما في عام 1973، 12% من الفرنسيين الأكثر من خمسة عشر عامًا، كانوا يذهبون إلى المسرح مرة على الأقل في العام، ولم يكونوا أكثر من 10% في عام 1981، و7% فقط في عام 1987. في عام 1997 لوحظ عندئذ علامات على الانتعاش، إذا كانوا أقل عددًا لم يحضروا أبدًا عرضًا، فإن 43% من المواطنين لم يشاهدوا أبدًا محترفين. ارتياد مسرح الهواة ليس إذن مستهانًا به، من بين الذين لم يحضروا أبدًا عرضًا محترفًا، فإن 15% قد شاهدوا عرضًا للهواة. تبين الدراسة أن هذا التطور يعود في جزء كبير إلى مضاعفة العروض في الشارع، تتلقاها فئة جديدة من المشاهدين.

على الرغم من أن المشرح يكشف النزهة الثقافية متضمنة كثرة من المشاهدين العاديين، فإن قدرتها غير متكافئة على الإطلاق: 40% من الباريسيين، لكن 5% فقط من سكان الريف يذهبون على الأقل مرة في العام. ربع المشاهدين من المستويات العليا، أو ينتمون إلى مهن حرة. نسبة المزراعين والعمال في حد أدنى. عدة استطلاعات بينت أن التوزيع يختلف أيضًا حسب القاعات في الكوميدي فرانسيز نجد 33% من المستويات العليا، والمهن الحرة، 24% من الدارسين والمؤهلين، 21% من الموظفين والمستويات المتوسطة، 1% من العمال. بالنسبة ليوليوس قيصر لروبير هوسين في قصر الرياضات عام 1986 تم تسجيل 21% من المستويات العليا والمهن الحرة، 19% من المستويات المتوسطة، 26% من الدراسين والمؤهلين و7% من العمال. نتبين على الأقل أن نفس المستويات "الفئات الاجتماعية – المهنية هي التي ترتاد كل الأماكن.

يبدو وأن مشاهدي المسرح يمتلكون بكثرة مستوى عال من الدراسات. من خلال بحث تم أثناء مهرجان آفينيون عام 1981. 12% فقط من المشاهدين حاصلين على دراسات أقل من الثانوية، بينما، 6% حصلوا دراسات عليا. الأكثر شبابًا هم الذين يرتادون أكثر المسرح، دائمًا في مجموعة مصحوبة بالمعلمين. إذا كانت عندئذ بنسبة 18% في عام 1973، لم تعد إلا 11% في عام 1981، ما يشير إلى ارتفاع متوسط أعمار الجمهور.

فئات المشاهدين المختلفة:

علماء الاجتماعي استنتجوا فئتين من المشاهدين: العادين والموسميين. الجمهور العادي صاحب الاشتراكات يمثل 33% من المجموع، الجمهور العادي غير المشترك 16%، الموسميون أو غير العاديين 35% والقادمون الجدد 11% من بين المشاهدين المحتملين 7% فقط يشعرون أنهم يذهبون إلى المسرح بما يكفي، بينما 52% يأسفون لأنهم لا يستطيعون أن يذهبوا كثيراً، إحباط أسبابه تبقى غير واضحة. عدم إمكانية الوصول إلى القاعات وسعر الأماكن المرتفع هما الأكثر تذرعًا دائمًا.

داخل الفئات الواسعة، نستنتج عادات كثيرة. المتعطشون الأقل من 35 عامًا، يذهبون إلى المسرح عدة مرات في الأسبوع. إذا كانوا يبدون ميلاً للمواقع غير المعتادة، فهم يرتدون على الأقل كل القاعات المؤسسية كما الصغيرة. وليس لديهم تفصيلات بالنسبة للريبرتوار.

غير الدؤوبين يخرجون نحو مرتين في الشهر. وهم في العادة مشتركين في هيكل مؤسسي، لكنهم لا يترددون في الوصول قدمًا خارج الطرق الممهدة. توقعاتهم مختلفة: يقدرون المعاصرين المكرسين والكلاسيكيين، كلنهم لا يرفضون الكتاب غير المعروفين ولا كتاب الطليعة.

العاديون ينعمون باشتراك بفضله يشاهدون حوالي خمسة أو ستة عروض في العام. من مستوى اجتماعي اقتصادي أكثر تواضعًا، الموسميون لا يرون غير ثلاثة أو أربعة إذا وضعنا في الاعتبار الآن المسرحيات المعروضة، يوجد نوعان من المشاهدين: العلمانيون (47% - 20% جهلة و27% مبتدئين) والمتعلمين 53%، هؤلاء يضمون 23% من المتعنتين (14% من المدعين و9% من العسرين) إلى 30% من الهواة (20% من القدماء و10% من المحديثن وينقسمون إلى مدربين 5% ومنطلقين 5%).

هذا التصنيف يظهر عناصر هامة. الجمهور الدينوي من الشباب. الجهلة من 15 إلى 19 سنة مستوى تعليم ابتدائي، المحدثون من 15 إلى 24 سنة دارسون أو مؤهلون. أذواق كل هؤلاء المنتهكون تحملهم خاصة إلى المسرحيات الكوميدية والبولفار وعمومًا نحو مسرح المتعة. المتعنتون عمومًا أكثر نضجًا – من 25 إلى 49 سنة – ودورسوا دراسات عليا. يفضلون مسرحيات الريبرتوار، ويهتمون بقيمة النص والإخراج. أما الهواة، من بينهم حوالي 62% من النساء، أعمارهم مثل السابقين ومستوى عال من الدراسات. منحدرون من طبقات ميسورة، ذوقهم انتقائي ويبدون بصفة خاصة مهتمين بقيمة العروض.

نرى أن طلبات الجمهور تختلف اختلافًا كبيرًا مع مستوى تعليمه وأن المسرح محجوز للصفوة. حتى لو كانت الإحصاءات التي تستهدف الجمهور لا تضع في الاعتبار مطلقًا عملية الإبداع، فيجب على المسئول الثقافي أن يعرف ملف المشاهدين الموضوعي الذي يتصدى له الآن هذه المعرفة تحدد السياسة الفنية لكل مسرح.

الاتصال:

لملأ القاعات، لا يكفي التعريف بوجود العرض، فيجب أيضًا عمل توعية وتعبئة للمشاهدين. هذا التكييف يعد طويلاً مستعًا ويتضمن مهمة القادة الثقافيين. كل هيكل يؤكد تعاون الكثير من مسئولي العلاقات بالجمهور، مجال كل منهم له صلة جيدة: علاقات مع جمهور المدارس، مع مجالس العمل، الخ. عملهم البحثي والحركي لا ينفصل عن الاتصال بمجال الصحافة.

وسائل الاتصال:

العرض المسرحي يعرف وجوده بفضل أشكال كثيرة من الاتصال وأولاً بفضل وسائل مكتوبة: ملصقات، لافتات ومنشورات. الملصق المسرحي بدأ ظهوره في روما منذ القدم، وكان وظيفة عادية في العصر الكلاسيكي حيث يلصق يوم بعد يوم في أماكن محددة، يعلن عن عرض المساء. حاليًا، يمثل حوالي 20% من ميزانية مطبوعات المسارح.

الاتصال يجب أن يكون مشجعًا، مقروءًا وجذابًا. الأصالة والصفات الفنية هي أصول إضافية. كبار الرسامين من الممكن أن يبدعوا ملصقات. من قبل تولوز لوتريك، وفي الآونة الأخيرة إدوار بينيون أو جان – بول شامبا. حسب أهداف المسرح والجمهور الذي يستهدفه، الملصق يميز سواء اسم العمل، سواء هيكل المنتج (ملصقات مواطني TNP لفيلار) سواء بعض الأجزاء المأخوذة من افخراج، سواء في النهاية الممثلين (مسرحيات البولفار تلعب بصفة خاصة على شهرة النجمات). تعرض لإغراء الصورة، الملصق ليس ضروريًا أن يعلن، يترك هذا الدور لوسائل آخرى.

اللافتات والمنشورات هي التي تحدد المكان والتواريخ وأوقات العروض، وتعطي تفاصيل خاصة على العمل نفسه وقيمة المنتج. كذلك، بالنسبة للتجوال، معلومات عند استقبال العرض في أماكن أخرى مع مقتطفات من مقالات الصحف، وشهادات المشاهدين، الخ. ودائمًا ما نجد أيضًا مؤشرات تخص موضوع المسرحية، والمؤلف والممثلين أو المخرج حتى يقرأ، يجب أن يكون المنشور في قطع منسق مثل نموذج البطاقة المستخدمة كثيرًا في الوقت الحالي، مع استغلال المساحة المتوفرة.

من المهم جدًا، أن تقدم الصفحات معلومات وفيرة. فهي نادرًا ما تكون مخصصة لإنتاج واحد وإنما تعرض موسمًا بشكل عام.

لذلك يجب الحفاظ عليها، بحيث تتخذ مظهرًا جميلاً، مثلاً كمظهر كتاب صغير مغلف برسومات وصور على ورق مصقول. وسائل الاتصال تظهر عمومًا بحثًا كبيرًا رسميًا. الصورة التي تعرضها تلتصق بالعرض الذي تظهره، تنفيذها يفوز بإعدادها بعناية قبل حتى بداية البروفات. الإتساق الذي تم التحفظ عليه فيما بينهم يسمح بهوية مباشرة للهيكل والعمل. بقدر شعار المسرح، حيل التكوين (الشكل، اللون، المادة...) الوسائل تكتب في شكل تاريخ يسهل التعرف عليه. الشركة تحدد فيها هويتها وتشكل فيها جمهورها. تعد بالاشتراك مع ناشرين وحفارين، وتوزع هذه المواد عن طريق البريد أو تعرض عن طريق الإذاعات الخاصة في اتجاه العميل المستهدف. وتتواجد على دوائر العرض والتوزيع. إنها في بعض الأحيان أيضًا مادة إرسال وحفرها يتيح عرضها في صفحات العروض بالصحف اليومية كما في الإعلانات المدفوعة في المجلات.

مادة أخرى للاتصال موصودة عن طريق وسائل الإعلام، هي الملحق الصحفي الذي يضم عدة أقسام مصحوبًا دائمًا بالصورة والرسومات تبرز كل مظاهر المنتج. يعد مذكرة عن المؤلف، يضاف عرضًا للعمل، معلومات عن الممثلين وتعليقات على تصورات المخرج ومصمم السينوجرافيا. ملحق صحف جيد تعطي الوثيقة الأكثر رفعة ممكنة. يعهد لملحق صحفي، بحيث يتم عمله في نفس وقت البروفات، وحتى يكون عمليًا يجب أن يخرج قبل الافتتاح بكثير. توجهه مضاعف: من ناحية الإعلام، صاحفة، راديو وتليفزيون، من ناحية أخرى الجمهور المحتمل.

يوفر معلومات لا تقدر للوسطاء والمعلمين والمسئولين الثقافيين في المجالس الثقافية، الخ. وتتم الدعوى لمؤتمر صحفي قبل وقت من بداية العرض. المداد المهضومة التي تطرح تسهل عمل بعض الصحفيين المتعجلين، تجنبهم الأخطاء وتوجه فهمهم للعمل. كم مرة لا نجد مستخرجات من الملحق الصحفي في بعض المقالات المقدمة "كنقد"!.

إستراتيجيات الاتصال:

"لا أحد ذهب إلى المسرح لأول مرة من خلال ملصق" يقول في مجلة" يتأثر ماجازين "جان - كلود شومبان، مسئول العلاقات بالجمهور في TNS. أيًا كانت قيمته، الاتصال المكتوب ليس له تأثير القول في الأذن. هذا القول يتخذ مظاهر كثيرة، يمكنه بالتأكيد أن يعمل تلقائيًا وفقًا لرضا المشاهدين الأوائل: لكن يمكنه أيضًا أن يكون ناجحًا عن طريق إستراتيجية الدعوات. فيما عدا العروض الأولى التي يحضرها الجمهور الدينوي المكون من نسميهم VIP، من الصحفيين، قادة رأي، شخصيات محلية أو دولية، البروفات الأخيرة أو الأمسيات المحجوزة يمكنها أيضًا أن تنظم لنواب - شخصيات، رؤساء أعمال، زعماء نقابيين، معلمون، الخ، من المرجح أن يستقطبوا جمهورًا عريضًا. بعض الهياكل وضعت تشكيل جماعات دعم: كوميدي سان - ايتين جمعت في نادي الأربعين مسئولي مؤسسات تجارية في المقاطعة دعموا العروض. هؤلاء المسئولون يدعون إلى أمسيات محجوزة. يتمتعون بمزايا خاصة،

وفي المقابل ينشرون المعلومات بين المديرين والعاملين لديهم. كل مسرح لديه قائمة من هذه المساعدات التي لا غنى عنها. وبالمثل، فإن المديرين يضمون بطريقة غير رسمية شبكات صداقة تضم شخصيات من أصول مختلفة، لكن الذوق والثقة أمر حاسم. بدعوى هذه الشخصيات إلى عرض فإنهم لا يتأخرون عن الحديث عنه مباشرة فيما حولهم.

بعض المسارح تخصص أماكن بأسعار مخفضة إلى النصف للأيام الأولى، ما يؤكد امتلاء المسرح منذ البداية وبما يسمح بالاستفادة من القول في الأذن بشرط مؤكد هو رضاء هذا الجمهور الول غير الرسمي. نوادي مشاهدين ولدت هنا وهناك بمساعدة المسارح، تمنح أسعارًا مخففضة وأماكن مجانية في بعض العروض. مع الإذاعات المحلية يمارس أيضًا التبادل التجاري: أماكن مجانية في مقابل تسليط الضوء الإعلامي. التأثير المطلوب هو دائمًا نفسه: الحديث عن العرض. وينتظر من التأثير أن مشاهدًا واحدًا يجلب في المتوسط أربعة آخرين.

إستراتيجية أخرى: ممارسة الاشتراك، إنها من الآن شائعة في معظم الهياكل. دورة عروض وضعت، تضمن للمشتركين أماكن بأسعار مخفضة في التواريخ التي يختارونها. التوجه لجمهور هو بالفعل هدف، الاشتراك يسمح أيضًا في العروض التي لم يختارونها اصطحاب مشاهدين يرغبون في ألا يفوتهم حدثًا أو اثنين بارزين. خيار قاطرات الإنتاج يسهل اكتشاف الأعمال غير المعروفة من جانب الجمهور العادي.

2- ممثلو العرض المسرحي:

دوران العرض يخضع لطقس يتغير مع العصور والمستوطنات، لكنه يصطحب دائمًا هذه اللحظة الفريدة التي تدمج كيانين: المشاهدون والممثلون. ما كان معدًا في السر أثناء البروفات أفصح عنه لجمهور هو نفسه أعد بالاتصالات منظمة. لقاء سريع الزوال ومن هنا حامل العاطفة، كل عرض هو مولد وموت في الوقت نفسه. في غضون ساعات، يمنح حياة كاملة، هي العمل المسرحي الذي يسمح إلى الأبد لكي لا يحيا إلا في ذاكرة المشاهدين.

من ناحية القاعة:

الطقس:

الظاهرة الاحتفالية للحظة الاستثنائية التي هي العرض تفسر في تقاليد محددة التحايل على الحفاوة وإقامة قدسية خاصة. من عتبة المسرح، يدخل الجمهور في مساحة وزمن، يمنحانه نوعيته، بوضع العرض جذريًا خارج الحياة اليومية. وهذا أولاً في البهو، العلبة المملحة، هكذا سميت في وقت ما، حيث حيوية العواطف كانت تستلزم ترفيهًا حيويًا. على رأس هذا التأثير الفرعي الرفيع، موظف الاستقبال في أمسية يسلم العلامات المميزة. ليقاته تبين منذ الدخول جدية العرض.

في الممرات، إنها الأجراس بعد ذلك التي تعلم الاستعداد لرفع الستار ودعوة المشاهدين لسرعة الاتجاه نحو مقاعدهم مما يساعد على إشاعة مناخ خاص، إنهم في القاعة كتائب تبشيرية تستقبل القادمين. اسمهم يأتي من القرن الماضي، عندما كانوا يفتحون الكبائن للمشاهدين الأثرياء، ليس دون أخذ "فدية" مرور. في المسارح العامة حيث "البقشيش" ممنوع من الآن، موظف الاستقبال يجند دائمًا من بين الطلبة المأخوذين بالمسرح، وهو هنا لتوزيع البرنامج ومساعدة المشاهدين في الوصول إلى أماكنهم. البشاشة والود اللذان يبديهما يبينان أن العرض المسرحي ليس منتجًا عاديًا، وأن استهلاكه هو جزء من طقس مجتمعي. بعض الممارسين يعدلون بعمق وصول المشاهدين إلى القاعة: جروتوفسكي كان ينتظر بعض الشخصيات المعروفة في جمع قبل إدخالهم واحد بعد الآخر: دافيد فارريلوف كان يدخل المجموعة (عن نص لبيكيت) في ظلام كامل قد لا يطاق سوف نرى في هذه الممارسات البحث عن الشعائر البدائية التي على امتداد العرض، تساعد على مرور الوقت الاجتماعي في زمن العمل.

إنها الضربات الثلاث التي تعلن بدأ العرض (ست ضربات في الكوميدي فرانسيز في ذكرى دمج فرقة موليير بفرقة فندق بورجوني) تضرب من قبل مدير الخشبة بمساعدة العميد، عصا مكسوة بالقطيفة الحمراء ومسامير مذهبة، تسبقها أحد عشر ضربة أكثر سرعة. كان من المفترض أن تتوقف هذه الضجة، وقد احتفت الآن إلى الأبد، وعندما تدوي من جديد أحيانًا ببطريقة ساخرة، في الاقتباس المسرحي المزعوم، كما يحب أنطوان فيتاس أن يمارسه.

يرفع الستار، إسهام في الطقس. في القرن السابع عشر، هذا الرفع كانت وظيفته الوحيدة هي إبراز الإيهام، ولم يكن هناك غير مرة واحدة، في بداية العرض. فقط منذ القرن الثامن عشر بدأت عادة إسدال الستار بعد كل فصل. رفعه أصبح من الآن "العلامة الإجبارية للمسرحة" (باتريس بافي). إنها اللحظة التي يغوص فيها الجمهور في الظلام ليرى الظهور السحري لعالم جديد: مأخوذًا، يصفق بكامل إرادته. هناك بعض العقود، من خلال رفض الإيهام وكرد فعل ضد المظهر الساذج لإظهار مصدر الإزعاج، بعض المسارح كانت قد ألغت الستار. غارق في الظلام، المشهد كان يظل مفتوحًا والمرور إلى الظلام الدامس قبل العودة المفاجئة إلى الأضواء السائدة فوق المنصة. هذا الرفض ليس عامًا ومعظم المسارح عادت من جديد إلى اللحظة الطقسية وهي رفع الستار، ليس دون إعطائها أحيانًا قيمة ساخرة مثلما فعلوا مع الضربات الثلاث.

العروض الحالية تستمر أقل من القرن الماضي. فيما مضى كانت العروض تبدأ مبكرًا: في الخامسة مساء في "أمبيجو – كوميك" عام 1825، في السادسة في "بورت سان – مارتان" في السابعة في "تياتر فرانسيه" وكانت تنتهي متأخرًا، فالبرنامج كان مكدسًا. فيكتور هوجو آسفًا، كان يأمل في رؤية أمسية مخصصة تمامًا لدراما كبرى، فالمسرحية الرئيسية كانت دائمًا مسبوقة بافتتاحية أوركسترا، ورفع الستار عن فصل واحد تابع وفاصل موسيقي. أحيانًا، كما في التقليد الإليزابيثي، إسدال ستار أو مسريحة ثانية كبيرة كانت تنهي السهرة. في أيامنا، القائمة أقل اتساعًا ولا تحتوي في معظم الوقت إلا على عمل واحد. هذا العمل يمكن أن يكون طويلاً جدًا: في مهرجان آفينيون عام 1985، المها باراتا لبيتربروك كانت تستمر لتسع ساعات، وكذلك "الحذاء الساتان" التي أخرجها انطوان فيتاسي عام 1991، في عام 1995 "الخادمة" لأوليفييه بأي استمرت 24 ساعة.

الاستراحة:

"استراحة دائمًا طويلة جدًا" يقول فلوبير في "قاموس الأفكار المستقبلة" هذا ما يردده في الواقع الحمقى. ومع ذلك، فالاستراحة دائمًا ما تكون ضرورية لتغيير الديكور، أو لتحولات في منطقة المناظر. هي وقت للراحة ضروري للممثلين والمغنيين. إنها فرصة للعودة للحقيقة، ولنتذكر أن المسرح ليس فقط إبداعًا فنيًا لكنه أيضًا حدث اجتماعي. هذه المقولة حسب تعريف تريستان برنار "تفرغ الكبائن وتملأ الأحواض" ولها أصل قبل، ضرورة قص رؤوس الزبالة على فترات منتظمة. في القرن التاسع عشر، الاستراحتان أو الثلاث في السهرة الواحدة تستغرق مجتمعة وقتًا أطول من العرض نفسه: كانت لحظة المجتمعات البورجوازية التي ترك عنها بلزاك ثم زولا أوصافًا ملونة. من كابينة إلى أخرى، يتم تبادل الزيارات واستعراض الزينات.

منذ خمسين عامًا، المسارح اللامركزية قلت تدريجيًا، وألغت الاستراحة لتجنب امتداد العرض. الحاجة إليه تظل واضحة منذ التزام العرض بوقت محدد: الاضطرار للبقاء جالسين في الصمت والجمود النهائي، في قاعات غير مؤكدة الراحة، للتحول إلى تحمل منحة غريبة جوًا من أجل متعة المسرح. بكافة الطرق، المشاهد في حاجة إلى أوقات توقف حيث يستطيع أن يعطي وقتًا حرًا لتفكيره وروحه النقدية. مؤكدًا على ضرورة الاستراحة، برنار دور يذكرنا بأن المسرح الملحمي لبرشت ضاعف هذه التوقفات التي تمنع ترك أنفسنا مأخوذين بالإيهام.

عرض ما لا يحيا إلا بالتبادل بين المنصة والقاعة: ويسمى قول مضاعف في الاستراحة المشاهد يأخذ الكلمة. المسرح لا عليه إلا أن يجعل من المشاهدين مشلولين وبكماء برنار دور، رأفة بالاستراحة.

الموند 1978.

مشاركة المشاهدين:

استقبال العرض ليس عملاً محايدًا: لجمهور يلعب دورًا أساسيًا في بناء هذه اللحظة سريعة الزوال ومشاركته تتخذ كل أنواع الأشكال، حسب شروط العلاقة التي تقام بين الفعل الدرامي وبينه.

هناك أولاً الممارسات الرمزية حيث الأصل تختلط بأصول المسرح: التصفيق أو الصفير. في اليونان القديمة، كان الجمهور يثير ضجيجًا وهو يصفق أو يدق بقدمه وهو يصفر. إستياؤه كان من الممكن أن يصل حتى إعلان توقف العرض. حتى إذا لم يكن هو فعل غير عشرة مشاهدين يسحبون إلى الخارج، فإن التصويت الذي يعني أن العرض قد هزم يصبح شاهدًا على القطاع الإيجابي. في روما، كان المؤلفون ينتهون إلى طلب موافقة المشاهدين (" الآن، أيها المشاهدون، استمتعوا جيدًا، ولا تحرمونا من تصفيكم") هذا ما أوصى به بلوت في نهاية "مينوشوم" سوويتون قرر أن لكي تنتج في مسرح نيرون الشاب استقطب مجموعة من خمسة آلاف شاب مقسمين إلى فصائل، بطريقتهم في ضرب الأيدي، ينوعون أنشطتهم وهم ينتجون "الضوضاء والضجيج البلاط والقطع. في إنجلترا، في العصر الإليزابيثي" كان الجمهور يعبر عن إستيائه بالمواء وإلقاء قطع التفاح على الخشبة في العصر الكلاسيكي في فرنسا، يصفر "إن حق يشتريه عند باب الدخول" يؤكد بوالو. الضجة هي بناء على طلب الممثلين قائد من الشرطة الصادر عام 1696 منع الصفير. في القرن الثامن عشر، أشهرت البنادق حفاظًا على النظام أثناء العروض.

في شططهم، مظاهرات الجمهور كانت مع ذلك دليلاً على المشاركة التي حافظ بهاد يدور على الحنين:

منذ خمسة عشر عامًا ومسارحنا كانت أماكن للاضطرابات. الرؤوس الأكثر برودة تسخن عند الدخول، والعقلاء كانوا يقتسمون أكثر أو أقل نقل الحمقى. كانوا يسمعون من ناحية مكان السيدات، ومن ناحية أخرى، الأذرع المرتفعة، السيدلابيه، لتسقط القبعة، من كل ناحية، السلام هنا، سلام الدسيسة. كانوا يتململون، يتحركون، يتدافعون، الروح كانت خارجهم. المسرحية كانت تبدأ بمعاناة، ودائمًا ما كانت تتوقف، لكن هل كانت تصل إلى وضع جميل. كان هديرًا لا يصدق، التكرار يتردد دون نهاية، وكانوا يتحمسون من الممثل والممثلة. الغرض ينتقل إلى المدرج، ومن المدرج إلى الكبائن.

ديدرو، إجابة لخطاب مدام ريككوبوني عن "أب العائلة" 1758

باريس 1946 ص1318

المناسبات العامة في القرن التاسع عشر هي الأخرى صاخبة: معركة "هيرناني" فرضت دعاة الفن الحديث على المعارضين.

الكبائن تهتف، المقاعد تصفر (...) كل يعترض بطريقته وحسب شخصيته البعض لا يستطيع أن يشاهد عرض مماثل، فيدير ظهره للخشبة، والآخرين لا يستطيعون الاستماع إليه فيقولون "لم نعد نهتم!" يخرجون في منتصف الفصل ويدفعون باب كبينتهم بعنف (...) البعض يتبع كل كلمة بهمهمة وصفير لمنع الاستماع وإرباك الممثلين والآخرين يقاومون هذا العقدد الكبير مدافعين عن المشاهد، مقطع بعد مقطع، لا يتركون بيتًا من الشعر، يضربون الأرض، يزمجرون ويوبخون المصفرين. فيكتور رهوجو، من حكى شاهد في حياته. باريس 1964 ص1626

الصفعة سيطرت إذن على حياة المسارح. تهيكلت بشكل صلب تحت إدارة رئيس صفع مدفوع الأجر من قبل المؤلف و/أو الممثلين، تعمل وفقًا لإستراتيجية موضوعة، مجملة "بعملية المنديل، والبكاء والأنين، تأكيدًا لنجاح الدموع، بينما في الفودفيل، مهرجون ومطلقوا النكات يطلقون الضحكات. توزع في القاعة حسب تكتيك من التطور في أوركسترا من الصفير والتصفيق. إنها الصدمة التي تبني العلاقة بين القاعة والمنصة. لابد من انتظار عام 1902 لرؤيتها تقمع رسميًا في الكوميدي فرانسيز.

حاليًا، ردود أفعال الجمهور أكثر دقة. حتى وهي مصحوبة بالاستحسان والتشجيع، التصفيق يبقى في حدود حماس شرطي. ليس لأن جمهور عصرنا يشترك قليلاً، لكن لأن محاصرته عمومًا مستبطنة أكثر. شارل دوللان يثير في موضوعه "جسر ملقى بين المنصة والقاعة، هذا التواصل الغامض" بين مشاهدين وممثلين. الممثلون يعرفون جيدًا الانطباع القريب الصادر عن قاعة معلقة في إيقاع تنفسهم المستجيب تمامًا للحدث بحيث أن أدنة سعال يبدو غير ملائم. ليس فيما يتعلق بهوية المشاهد الذي ركز عليه أرسطو في الصنعة. السحر الذي تسببه بعض العروض يظهر في هذا المجمع الفني الذي وصفه هنري جوهييه بأنه مثل "مشاركة في الوعي الاجتماعي".

أن يكون غير مشارك خارج الأفراد، لكنه يمثل لديهم حقيقة غريبة ومألوفة معًا (...) حرفيًا، تسحب كل فرد خارج ذاته وترفعه أو تهبط به حسب الحالات، إلى أفكار ومشاعر تشكل الحضور والقدرة وإرادة المجموع...

هنري جوهييه، جوهر المسرح.

باريس 1968 ص214

في المقابل، اعتبر برشت مشاركة المشاهد كقدرته على الحكم والتصرف في مواجهة الصورة الفنية وبفضل عملية الاستبعاد التي تخالف منهجيًا الإيهام، فإن كل فرد يحتفظ بسيطرته على ذكائه النقدي.

تحت تأثير آرتو الذي أراد أن يعطي المسرح للمشاهد "رواسب صادقة من الأحلام، حيث تذوقه للجريمة وهواجه المثيرة وحشيته وأحلامه وإحساسه المثالي بالحياة والأشياء وضراوته حتى، تعلق على مستوى ليس مفترضًا ووهميًا لكن داخليًا" لقد ظهر مفهوم جديد للمشاركة في السنوات 1965-1970 دعا للتدخل في العملية الإبداعية، فكيف الجمهور عن أن يكون مجرد شاهد، إنه ممتزج بالحدث: هكذا تلغى جوليان بيك الحدود المكانية بين الممثلين والمشاهدين ويثير المشاركة الفعالة من جانب المشاهدين، ففي عرضها الشهير عام 1789، تحطم الحواجز بين المنصة والقاعة، آربان منوشيكن تدعو المشاهدين للدخول في لعبة المهرجان الثوري.

من ناحية خشبة المسرح:

تحضير الممثلين:

إذا كان المشاهدون يخضعون لطقس يجعل من العرض لحظة مميزة من الحياة الاجتماعية، فإن الممثلين ينطوون من جانبهم في طقسهم الخاص الذي يتيح لهم الاستثمار في احتفالية تظل صفتها مقدسة:

إذا كان الستار بالنسبة للجمهور، يرفع فوق المنصة، فهو بالنسبة للممثل يرفع فوق القاعة حيث يجب أن تؤخذ شخصيته بجدية. لأنه بدون هذه الجوية، التحول لا يكون إلا تسلية. لا يكفي لعب هاملت فوق المنصة، يجب أن يكون هاملت معروف على نحو ما من قبل القاعة.

هنري جوهييه، جوهر المسرح ص201

الممثلون في حاجة بالنسبة لطقسهم إلى وقت التحضير هام يجيئون مبكرًا للمسرح - باستثناء شهير لجيرار فيليب الذي لا يلحق بمسرح TNP إلا قبل لحظات من الستار - كل يبحث عن حالة التركيز التي تتيح له الولوج إلى عالم المسرحية أو تمثل الشخصية. البعض يتجولون بلا كلل في المنصة، آخرون يظلون قابعين في كبائنهم، وآخرون أيضًا يراجعون نصهم وهم يقومون بتدريبات على النطق أو التنفس، كل حسب طقسه الشخصي ليتحول وهو يحيي حدثًا يبقى معلقًا بصفة استثنائية حتى لو تكرر كل مساء.

عدد كبير من الفنيين يساعدون الممثلين في خلق اللحظة العابرة في العرض، غير معروف للجمهور، هذا الفني نادرًا ما يدعي للتحية في النهاية، أيضًا منذ سنوات، الممثلون يشهدون له دائمًا بإمتنانهم بإيماءة لا تكون مفهومة دائمًا للجمهور هؤلاء الحرفيون الذين لا غنى عنهم في المجد الذي تسمح ما بقته للممثلين بالاحتفاظ بتركيزهم، يظلون في الظل دون الإفصاح عن أسمائهم.

المخرج المنفذ:

قبل ظهور المخرج، مصطلح مخرج منفذ كان يعني المسئول عن العرض، هو الذي كان يقرر توزيع العروض الجديدة، ضبط تشغيل المناظر، وإعطاء الممثلين توجيهات اللعب، كان هذا دائمًا هو معنى الكلمة. المخرج المنفذ كان تحت إمرته مساعد مسئول عن "السهر على جميع التروس الصغيرة في الآلة الكبيرة التي تعمل بانتظام" (أ. بوجان) في الوقت الحاضر، عمل المشاهد يختلف من ناحية الإبداع الخالص ومن ناحية أخرى إدارة وسائل العرض: مصطلح مخرج منفذ هو الآن محجوز للمهني الذي ينسق إخراج العمل بوسائل الديكورات والإضاءة والصوت ويطبق فوق المنصة القرارات المتخذة في البروفات.

إذا كان المخرج يخلق العرض ويعطيه الحياة، فإن المخرج المنفذ يحافظ عليه ويؤكد السلوك والمدة. قياسًا على أن مسرحية تقترب من العرض، يمكننا القول بأنها انتقلت من بين يدي المخرج إلى يدي المخرج المنفذ، بنفس الطريقة تقريبًا التي انتقلت بها من يدي المؤلف إلى يدي المخرج وممثليه.

جاك كوبو، الإخراج. الأنسيكوبيديا ص1764

قبل العرض وبالميكروفون الداخلي، مساعد المخرج يشير تدريجيًا للممثلين عما تبقى لهم من وقت للاستعداد ويعلن لمسئول الاستقبال قرب بداية العرض ويأمر بإطفاء أضواء القاعة. إنه في العادة الذي يضرب أيضًا الضربات الثلاث.

لقد تابع عمل البروفات وسجل كل تفاصيل تنظيم العرض. يعرف دوراته، وإعداد عناصره المادية والإيقاع المأمول من المخرج. بالتعاون مع المدير الفني الذي يضمن تنسيق تغييرات الديكور، مع عامل الإضاءة وعامل الصوت، ويتأكد من أن العرض يسير كما هو مخطط له. بالإضافة إلى أنه فعال، أقل من أن وجوده حساس.

مشغلو الماكينات:

مشغلو الماكينات يجهزون الديكورات في المسارح الإيطالية حيث كانوا يستحقون اسمهم، مشغلو الماكينات يسمون حاليًا فنيو المنصة، يضمنون غرس العناصر السينوجرافية. لهم مسئولية تغيرات الديكور مؤكدين على السرعة والدقة. ينظمون في الظلام فوق المنصة وفي الفناء والحديثة (عمال الفناء وعمال الحدائق) وكذلك في الأقواس (عمال الأقواس أو تعليقات الملابس) وفي أدفى (الوقادون) يدخلون في صمت ويجنبون بمهارة الثوابت والهياكل. التقاليد تضمن إخفاء دخولهم مستثمرين هكذا الإيهام المسرحي. منذ برشت، ليس نادرًا أن يعملوا في الضوء، يدخلون حتى أثناء اللعب ويعلنون هكذا بوجودهم تفوقًا مباشرًا.

عاملات الملابس:

عاملة الملابس تعد الملابس وتساعد الممثلين على إرتدائها. عملها لا يجب أن يكون مختلطًا بعمل مصممات الملابس أو الخياطات.

أولاً هي التي تحفظ الملابس. منذ البروفات النهائية، تجردها وكل مساء بعد العرض تراجع حالتها، الخياطة والأزرار والمشابك. إنها دائمًا في حالة طوارئ لمواجهة الطوارئ التي يمكن أن تحدث قبل أو أثناء العرض. خلال العرض تحضر الممثلين الذين عليهم تغيير الملابس. جميعهم في دورهم، يركزون على الدخلة التالية، خاصة إذا وجبت السرعة. عاملة الملابس مسئولة عن تضميد مشد أو تزرير قميص. أي براعة لا يجب أن تنقصها عندما يطالبها ممثلون كثيرون في نفس الوقت.

في نسيج العرض، الملابس المبعثرة في الكواليس حيث لا يكون الممثلون منهمكين في متطلبات العرض الضرورية، عاملة الملابس تضمدهم وتعيدهم إلى أماكنهم في الكبائن بطريقة يستطيعون بها أن يكونوا في راحة في الغد. تنظم تمامًا الإكسسوارات والمجوهرات. في أيام العطلة، تغسل وتكوي عمل غير مرئي وغير معترف به أظهره أنوي في "كولومب" مع شخصية مدام جورج:

ثلاثون عامًا جالسة تنتظر نهاية العرض! توجد مسرحيات أكثر أو أقل طولاً. يقال عمال القوة، شاقة أيضًا مهنة عاملة الملابس.

جان أنوي، كولومب، 1985 ص162

الكفاءة الصامتة والصابرة لعاملة الملابس مقدرة من الممثلين عاملة الملابس هي دائمًا آخر شخص يتعاملون معه قبل دخولهم إلى المسرح. في هياج العرض تؤثر تأثيراً هادئًا مع وجودها الأموي تقريبًا. كذلك بعض الممثلين يرتبطون بعاملة ملابس يطالبون بوجودها في الجولات. آخرون يفضلون تجاوز ذلك ويرتدون ملابسهم بأنفسهم في كابينتهم. كثيرة هي الشركات التي ليس لديها الوسائل لتوفير الخدمات لهم.

صانعات الماكياج ومصففات الشعر:

في بعض المسارح. صانعات الماكياج يساعدن الممثلين كل مساء، لكن هذا نادرًا لحدوث على نحو متزايد بصفة عامة لا تحضر إلا في البداية بعمل الماكياج. توزع إذن أوراق البيانات التفصيلية لتحديد نظام العمليات الصبغة ورقم الكتالوج الخاص ببودرة الأساس. فيما بعد يقوم الممثلون بعمل ماكياجهم بأنفسهم. ويكون ذلك بالنسبة لهم لحظة تركيز تتيح لهم الدخول بسلاسة في عالم الخيال واستثمار شخصيتهم. بعض العروض ذات الماكياج المركب تتطلب حينئذ وجود صانعة ماكياج فعالة. ويجب بداية أن تضع خطة لتدخلاتها حتى تنشغل بكل ممثل بتفاصيل مرضية.

حتى إذا كانت الحاجة دائمًا إلى ضربة مشط نهائية، فإن مصففو ومصففات الشعر يعملون هم أيضًا من الآن نادرًا جدًا. لا يتدخلون إلا في العروض حيث التسريحات والباروكات هي مادة البحث الفني. هكذا في "أندروماك" التي عرضت في ليون عام 1982 من إخراج كارلو بوسو وحيث المصففون ذوي الطابع الشرقي كانوا يطلبون حضور مبدعهم جابرييل بيلاردي يوميًا. قليل من المسارح لديها الوسائل ليتيسر مشاركة مماثلة.

الملقن:

تشيكوف أعطى وجه لا ينسى لاستخدامه في "غناء البجعة" الذي أسماها "دراسة درامية من فصل واحد" في أيامنا هذه الملقن أختص عمليًا يبقى جالسًا في كابينة صغيرة في المقدمة، مفتوحة من الوسط وفوق أمامية المنصة، كابوت أو حفرة الملقن. غطاء من الخشب يخفي رأسه الذي يتخطى المسطح. يمسك بالكتيب ويتابع النص مقطع بعد مقطع ويرصد الفواصل غير المرغوب فيها، بسبب ثقب في الذاكرة. كان يرسل النص إذن للمؤلف، موضحًا لكن مع الأخذ في الاعتبار عدم سماع الجمهور. لا غنى عنه في الأوقات حيث ممارسة التعاقب تختصر الإعداد، الملقن لم تعد له فائدة في الممارسة المعاصرة حيث يحفظ الممثلون أدوراهم جيدًا.

3- ذاكرة المسرح:

التصفيقات الأخيرة توقفت، ماذا يبقى من لحظات خاصة من العرض؟ أشياء قليلة في الحقيقة فنانو الحاضر، ممارسو المسرح نادرًا ما يحنون، وكثيرون مثل روجيه بلانشون الذي يرفض تذكر عمله أو مثل ماسياس لانجوف الذي يقول "لا أحتفظ بشيء من العرض، ألقي بكل أوراقي" إنهم يرفضون الاحتفاظ بأقل أثر من هذه اللحظة العابرة المقسمة بين الممثلين والمشاهدين المسرح يختفي في نفس اللحظة التي ينشأ فيها والذكرى الوحيدة التي تبقى منه هي اللحظة التي تسجل في ذاكرة المشاهدين.

فلينفجر الممثلين! عروض في ذاكرة الأشخاص الذين شاهدوها. عندما يموت هؤلاء الأشخاص، ينتهي الأمر. ولا تسجيل ليس مستحيلاً. من السحر التفكير أن فني يموت معي: التراجيديا دائمًا ساحرة لدرجة أنه لا يوجد أي مخرج منها.

تادوز كانتور، فن صحافة، سبتمبر 1985.

ذاكرة مسرح توجد دائمًا. تذهب من ملاحظة العناصر المادية المستخدمة في العرض إلى أرشيف المستندات والرسومات والماكينات والصور وتسجيلات الفيديو أو مقالات الصحف. هذه الآثار عرضة للتلف والتجزئي، إنها مع ذلك تتيح للعرض أن يسجل في تاريخ المسرح.

آثار العرض:

ماذا يبقى اليوم من الإخراج الضخم لروجيه بلانشون ومصمم ديكوراته رونيه الليو: جورج داندان – تارتوف – شفيك – بيرينيس؟ لا شيء بعض الصور، برنامج مذكرات مدير المسرح أحيانًا وقصاصات صحفية.

جاك بلان، من المنصة إلى الصورة، 1986.

العناصر المادية:

عرض ما يمكنه أن يتواصل بفضل عناصره المادية: دائمًا ما تخزن الديكورات والملابس انتظارًا لإعادة العرض. عندئذ عندما تحين الفرصة يكون المخرج قد تطور في نفس وقت تطور الموضة، يفضل تجاهل الآثار السابقة لرؤيته. هكذا الحفاظ على المادة الفنية تحيل إلى عمل "حداد" أكثر منه كفاءة عملية بعد سنوات علاوة على ذلك، لعدم وجود مكان، تحرق عناصر الديكور غير المستخدمة وتعاد إلى الأرصفة الملابس التي تبدأ تعث. الأكثر أصالة أو الأكثر بذخًا تعرض أحيانًا في ممرات المسرح أو في فتارين متحف فنون الديكور. ارتدتها نجمة ما أو أبدعها مصمم كبير، ملابس أخرى تباع في مزادات لصالح أعمال خيرية. أما بالنسبة للماكينات، رغم أنها مرهقة، تنضم أحيانًا إلى أعماق المكتبات المتخصصة مثل الأرسونال في باريس.

صورة المسرح:

ذاكرة المسرح تحفظ أيضًا عن طريق الصور حتى لو كانت تجمد الحياة ولا تعطي غير وجهة نظر ذاتية ومجزأة عن حقيقة الصورة الفنية، الصورة يمكنها أحيانًا إعادة الاهتمام بإخراج ما، تتضمن مستند ثمين عن الاختيارات الفنية. كليشيهات أخذت خلال عروض أو خلال دورات خاصة، واللحظات الهامة لعرض ما: هي هكذا بالنسبة لسعادة المؤرخين القصوى، مختفية ومخطوطة على ورق مصقول، صور لوي جوفيه في دون جوان تبرز إختياراته في إخراجه وتؤيد ما نقرأه عن تفسيره. ومع ذلك يلاحظ ماسياس لا نخوف، أن التصوير الفوتوغرافي يفعل دائمًا عكس ما يهم المخرج: إنه "تثبيت للصثورة بينما في المسرح (المخرج) لا يبحث عن تثبيت الصورة، لكن يحاول أن يفكر في الصورة".

ليس إلا بعد حرب استخدمت الصورة في عملية الإبداع. في برليز أنسمبل، برشت جمع في "موديلباخ" الصورة التي أخذت في البروفة واستخدمها بنفس الطريقة المذكرات المكتوبة أو الرسومات لتكون أداة عمل. هذه الصور كانت قد وجدت من جديد. إنها تشكل لمؤرخي المسرح مستندًا في غاية الأهمية. هذا المفهوم العملي للصورة ليس عامًا. بعض المصورين لا يرون في العرض صانع لموضوعات فنية تمنحهم الفرصة لإبداع ذاتي. بعض الصور، مثل صور تريت أوبريكاج: هي قبل كل شيء أعمال فنية لا علاقة لها بذاكرة العرض، كما هو حال شيرو أو فيتاس. "بكل طريقة يجب الاختيار بين سعادة رؤية الأشياء أو تصويرها" يقول برنار – ماري كولتيس الذي أمام صورة لعرض من مسرحياته، يصرح أنه يفضل عليها العرض ذاته.

التسجيل:

للرؤية المبكرة لما هو كائن، المسرح بالشعر يعار الصورة بما ليس كائنًا. علاوة على ذلك، من وجهة نظر الحدث، لا يمكننا مقارنة صورة سينمائية مهما كانت شاعرية ومحدودة ورقيقة الغشاء بصورة مسرحية تستجيب لكل متطلبات الحياة.

أنطونين آرتو، المسرح وبديله. ص153

جوهريًا متناقض البحث عن وضع فن حي في صور، تسجيل عرض على فيلم أو شريط فيديو يمارس منذ عهود طويلة. الشركة تنتج نادرًا أعمال كبرى، لكنها توفر وثائق قيمة من خلال عرض كيفية تعامل الحركة مع عرض ما. تمنح أيضًا فرصة توسيع الانتشار.

المشاكل التي يطرحها هذا المسعى للتقنية الفيلمية هي من نظام "الرفض الفني" (جاك بلان) إذا كان التصوير مباشر يتيح فقط رد الاعتبار لهذه العلاقة بالجمهور المتأصل بالعرض وإذا ظل الأكثر واقعية في الأدلة، فإنه لا يستطيع على الأقل إلا أن تدمر فنية العرض أو يصور من بعيد جدًا أداء الممثل ذائبًا في صورة عريضة جدًا أو محبوس في مسطح ضخم، فيبدو وبالإضافة إلى ذلك متشرقًا، دائمًا حتى هزليًا. الوثائق التي رآها جيرار فيليب تلعب "أمير هومبورج" في ساحة الشرف في آمثينيون مفيدة حول هذه النقطة الحضور الشاعري لهذا الممثل الاستثنائي يترجم بإثراء غير محتمل وبعيد جدًا عن الانطباع الذي يشعر به المشاهدون

لكي نتجنب هذا التشويه، نتوجه لتكيف خاص بالنسبة للتصوير، فالفيلم الذي نحصل عليه إذن يبتعد عن العرض الرسمي الذي لم يعد قادرًا أبدًا على التمهيد لاستيعابه في الذاكرة. إنه عمل ذاتي قد أبدع إذن:

هكذا شرع راؤول ريز مع "ريتشارد الثالث" عرض العرض الكامل، جورج لافودون إنسحب من عمله وتركه إراديًا للمخرج السينمائي الذي صور "ريتشارد الثالث" الخاص به لنفس الممثلين ونفس النص، لكن دون أن يهتم على الإطلاق بالعبور من المسرح إلى السينما: ديكورات طبيعية، ستوديو للمؤثرات الخاصة، تقطيع، يوقف الفيلم عند تتوج ريتشارد. ريتز اخترع خيالاً "ضد" خيال جورج لافودون، هو نفسه متخيلاً "فوق" خيال شيكسبير. ثلاثة رؤى ذاتية حول نفس القطب.

جاك بلدن "من المنصة للصورة" 1986

النقد الدرامي:

من المفارقات، أن الذاكرة الأكثر أصالة هي تلك التي من وجهة نظر ذاتية ومجزأة، تقدم أدلة شفهية أو مكتوبة والسرد والوصف من قبل المشاهدين.

نقادر الدراما لهم تقريبًا نفس الوظيفة، لكنهم مشاهدون مهنيون، من المفترض تمامًا أنهم يعرفون ما يتحدثون عنه. أنهم يتواجدون في الصحافة المكتوبة والإذاعة والتليفزيون ورأيهم يغير الاتجاهات بصورة كبيرة. محدد بتوقيت لنجاح العرض، الاستماع إلى البعض يضمن بقاءه.

النقد الصحفي:

مسألة النقد تصبح نشاطًا مهنيًا مع مولد الصحافة الحديثة في بداية القرن التاسع عشر. أستاذ البلاغة جوليان جوفروي (1743-1814) تولى عمودًا دراميًا منتظمًا بجريدة المعارك". مقالاته تهتم بالعروض الجديدة وتعبر عن قناعات الجمالية والأدبية جلبت له الشهرة ورفعت التوزيع. لإتباع هذا المثال، كل الجرائد قررت بعد ذلك بقليل ضم كاتب مقال يومي، جامعي أو كاتب، يهتم بانتظام بعروض كثيرة في كل مقال له. الناقد الدرامي له إذن تأثير كبير. فرانسيسك سارساي يستطيع وحده أن يصنع نجاح عرض ونقده اللاذع يؤدي إلى الفشل مدافعًا عن القيم الأخلاقية والأيديولوجية المحطمة من قبل الجمهور يؤكد بهذا الفعل ككلب حراسة للمسرح الجيد، ويدخل مع قارئه في تواطؤ يجيز له خلط كل السجلات: قصص وراء الكواليس، انعكاسات خطيرة أو بسيطة، اعتبارات جمالية، كلمات جمالية، كلمات المؤلف... الأساس هو تبادل حكمه دون ضيق أبدًا.

منذ 1900، متطورًا مع الصحافة اليومية، الرأي النقدي، أصبح يركز بشكل متزايد على المعلومات ويهتم بمتابعة الأخبار الوقتية والإشارة إلى العروض الهامة الحالية بموضوعية واختصار تكتب عند الخروج من المسرح، المقالات لا تتضمن أكثر من بعض الانطباعات السريعة عن العرض، مع الأخذ في الاعتبار الكامل حساسية القارئ الخاصة يتم الجمع بين مزاج الانتقادات مع الحاجة إلى احترام الخط الأيديولوجي للصحيفة: لوفيجار ونادرًا ما تقدر نفس العروض ثمن الإنسانيات.

رغم صعوبة قياس آثارها، فمن غير المرجح، حتى لو كان ممتازًا، النقد في صحيفة يومية يكفي حاليًا لملأ قاعة كثير من القراء لا يفرقون بينه وبين بيان صحفي معلوماتي. وظيفته في كل مكان. إنه ضامن الذاكرة العرض. ملفًا يجمع الآراء المنشورة في الصحافة قادر في أيامنا أمام دعاوي التحديد، على الحكم بوجود شركة نادرًا أن حجم النقد المتراكم يتضمن فرصة أفضل للأداء من محتواه. وهذا ما يفسر التشبث الذي يحاول به المبدعون أن يدعون الصحافة إلى عروضهم. وهذا يعني بالنسبة لهم الحرفيين اليوميين، التواجد في ذاكرة الكتابة الاجتماعية.

النقد المتخصص:

فيما بعد ردود الفعل المباشرة والنقد السطحي للصحف اليومية فإن النقد في المجلات والدوريات يتيح مجالاً أوسع للتفكير منذ سنوات، مجلات مثل "مسرح شعبي" أو "عمل مسرحي" عملاً على تطوير الرؤية النافذة للمسرح، بالدفاع عن عروض جان فيلار ضد هجمات الصحافة البورجوازية، أو كشف الرؤى البرشتية للجمهور الفرنسي. منذ التطور الذي حدث في الدراسات المسرحية، هذا النقد يتناوله دائمًا جامعيون ينشغلون بصفة خاصة بتنقية قراءة العروض، بفضل منهجية قادرة بشكل أفضل على اختراق الأسرار، مستخدمًا جميع الأساليب، الهيكلية والسيميولوجية والاجتماعية أو الأنثروبولوجية، يطرح فكرًا متعمقًا على العروض السابقة ويقدم مفاتيح لفتح المقدور. بعد كتابات برنار دور، المثالية بتحليلها النظري، تحليلات ميشيل كورفان وآن أوبرسفيلد أو باتريس بافي تعد مراجع أساسية، بدونها الكثير من التعليقات على هذا العمل لم يكن بإمكانها أن توجد. هؤلاء المؤلفون لا يهتمون أبدًا بردود الأفعال المزاجية، لكنهم يصدرون عن الأسباب التي أدت إلى إنتاج عرض ووضعه في سياق إبداعه وفي منظور تاريخي معًا، كذلك الإحاطة بالوجاهة والأهمية الجمالية.

دائمًا من الصفوة، هم هؤلاء النقاد الذين يضمنون للعروض المسرحية بقاء مؤقتًا لكنه مؤكدًا مع الوضع في المنظور العناصر المختلفة للغة المسرحية، إنهم يفكون الرموز التي حاول حرفيو الورشة المسرحية التعبير عنها بالوسائل المادية التي حاول بها هذا العمل أن يحصى في بحثهم عن أسرار العرض، هؤلاء الوسطاء قضوا بتذكيرنا بأنه حتى لو تضمن حكاية، فإن الفن الحي الذي هو المسرح لا يمكنه أن يجد مرسل إليهم آخرين غير معاصريه.

المراجع

أعمال نقدية عامة

كورفين ميشيل، قاموس أنسكلوبيدي للمسرح. باريس بوردا. 1991.

كوتي دانيال وراي الين، المسرح. باريس. بوردا. 1980.

دافيدمارتين، المسرح، باريس. بيلان، 1995.

دومورجاي، تاريخ العروض. باريس، جاليمار، أنسكلوبيديا دي لابليياد 1965.

جومارون جاكلين. المسرح في فرنسا. باريس. أرمون كولان 1982.

لارتوماس بيير، تكنيك المسرح. باريس. سلسلة، ماذا أعرف 1985.

بافي باتريس. قاموس المسرح. باريس. دونود. 1996.

فيالا آلان. المسرح في فرنسا من الأصول إلى اليوم. باريس 1997.

أعمال ممارسي المسرح

أنطوان أندريه. ذكرياتي عن المسرح. باريس. فايار 1921.

آبيا آدلن، الأعمال الكاملة (6 مجلدات) لوزان عصر الأقسام، منذ 1983.

آرتو أنطونين، المسرح وبديله. باريس، جاليمار، سلسلة فوليو 1964.

بارو جان لوي، إخراج فيدر. باريس، سوى، سلسلة بوان 1946.

جريشت بوتولد. كتابات عن المسرح. (2 مجلد) باريس لارش 1972.

بروك بيتر، الفضاء الخالي، باريس، سوى 1977.

كوبوجاك. تسجيلات امتدادات، باريس، جاليمار 1974.

كوبو جاك ملاحظات على مهنة الممثل. باريس، بريبانت 1955.

كريج جوردون. من فن المسرح. باريس. أوديت ليوتييه 1943.

كريج جوردون. المسرح في الطريق. باريس جاليمار 1964.

دوكرو إتيين، كلام عن التمثيل الصامت، باريس، جاليمار 1963.

دولان شارل. الآلهة هي التي تريدها. باريس. جاليمار 1969.

جوفيه لوي، الممثل غير المجسد. باريس، فلاماريون 1987.

جوفيه لوي. موليير والكوميديا الكلاسيكية. باريس جاليمار 1965.

جوفيه لوي أفكار الممثل، باريس، مكتبة المسرح، 1952.

جوفيه لوي، تراجيديا كلاسيكية ومسرح القرن العشرين، باريس، جاليمار، 1968.

مارشال مارسيل، إخراج المسرح، باريس، 1974.

ستانسلافسكي كونستنتين، بناء الشخصية. باريس بيران 1966.

ستانسلافسكي كونستنتين، تكوين الممثل، باريس بايو 1963.

ستراسبرج لي، العمل في ستوديو الممثل، باريس جاليمار، 1969.

ستريلر جورجيو، مسرح للحياة، باريس، فايار، 1980.

سترنبرج أوجوست، مسرح قاس ومسرح سري، باريس جاليمار 1964.

فيلار جان، من التقاليد المسرحية، باريس، جاليمار، سلسلة أفكار، 1955.

فيلار جان، المسرح خدمة عامة، باريس، جاليمار، 1975.

فيتاس انطوان، مسرح الأفكار، باريس، جاليمار، 1991.

المكان المسرحي:

بابليه دونيس، (دراسات مجمعة)، المكان المسرحي في المجتمع الحديث، باريس، 1963.

بابليه دونيس، الثورات الفنية في القرن العشرين، باريس، سلسلة القرن العشرين، 1975.

بانو جورج، المسرح، خروج النجدة، باريس، أوبييه 1984.

بانو جورج العودة إلى المسرح الإيطالي، عمل مسرحي، لوزان 1977.

بانو جورج وديكروازيت فرنسوا، الأحمر والذهبي، باريس، فلاماريون، 1989.

بانو جورج وأوبرسفيلد، الفضاء المسرحي، باريس 1979.

كوليه كدرين، المسرح اليوناني، باريس، نالمان 1996.

ديمارسي ريتشارد، عناصر سوسيولوجية للعرض، باريس، 1974.

ديمون بول وليبو آن، مدخل إلى المسرح اليوناني القديم، باريس، 1996.

دور برنار، مكان العرض الملحمي، عمل مسرح، لوزان 1977.

دوبون فلورنس، المسرح اللاتيني، باريس، أرمون كولان، 1988.

دوفينيون جان، الظلال الجماعية، سوسيولوجية المسرح، باريس، 1973.

فريبدقون مارسيل وشوليه جان، الأماكن الفنية في فرنسا (1980-1995) باريس 1996.

جريمال بيير، المسرح القديم، باريس، سلسلة ماذا أعرف؟ 1978.

هوبير ماري – كلود، تاريخ المسرح الغربي، باريس، أرمون كولان، 1992.

مادرال فيليب، المسرح جارج الأسوار، باريس، سوى 1965.

راي – فلو هنري، السيرك السحري، باريس، جاليمار، 1973.

روميللي جاكلينم، من التراجيديا اليونانية، باريس، 1970.

روى آلان، قاموس استدلالي ومصدر للمسرح الإيطالي، آرل 1992.

سارزازال جان – بيير، النظر في الكواليس، عمل مسرحي، لوزان، 1977.

سونريل بيير، معالجة السينوجراف، باريس، مكتبة مسرحية، 1956.

سوريو إيتين، المعكب والمحيط، معمار ودراما تورجي، باريس، فلاماريون 1958.

ستاركييه ايزابيل، "مسرح الشقة" مسرح/ جمهور، لوزان 1987.

سورجير آن، سينوجرافيا المسرح الغربي، باريس، نافان، الجامعة، رسائل، 2000.

هياكل الإنتاج المسرحي:

أبو راشد روبير، المسرح والأمير، باريس، 1991.

أبو راشد روبير، اللامركزية المسرحية. كراسات ANRAT آرسل 1993.

كارلسون مارفان، مسرح الثورة الفرنسية، باريس، جاليمار، 1970.

كوتون جورج، ريشليو والمسرح، ليون، 1986.

كوللوك دي نيس، اقتصاد العرض الحي، باريس، الوثائق الفرنسية، 1984.

كوللوك دي رامز، مسرح جامعي ومؤسسات، 1985.

كوبفرمان إيميل، جنون المسرح، باريس، ماسبيرو، 1972.

قومارولي مارك، الحالة الثقافية، باريس، 1991.

جونتار دونيس، اللامركزية المسرحية، باريس، 1973.

جينون دونيس، المسرح، هل هو ضروري؟ باريس، 1997.

لبخ، جاك، الدولة والمسرح، المكتبة العامة للحقوق وأحكام الفضاء، 1968.

لوكليرجي، TNP لجان فيلار، 1971.

لوروي دومينيك، اقتصاد فنون العرض الحي، باريس 1980.

لوروي دومينيك، تاريخ فنون العرض في فرنسا، باريس، 1990.

سادرون بيير، تنظيم العروض المسرحية في العصور الوسطى، باريس، 1951.

تنكين ريموند، المشروع المسرحي، باريس، 1967.

مسرح / جمهور، شركات مسرحية في ليل دي فرانس، 1990.

مسرح / جمهور، لا مركزية حالة الأماكن، 1988.

مسرح / جمهور، "مسرح جامعي، أي لعب؟" 1984.

المؤلف المسرحي:

ديكوت موريس، الدراما الرمانتيكية ومبدعيها الكبار، باريس، 1955.

دور برنار، مسرح في اللعب، باريس، لوسوى، 1979.

كولت برنار- ماري، منجرفي القرب، باريس، 1990.

لاجراف هنري، المسرح والجمهور، في باريس من 1715 إلى 1750. باريس، 1972.

برونر فرنسيس، مسرح أنطوان الحر، الريبرتوار الأجنبي، باريس، 1958.

بنجارت جان – بيير، قراءة المسرح المعاصر، باريس، 1993.

ساررازال جان – بيير، مسارح حميمة، آرل 1989.

تمكين ريموند، المسرح في الحالة، باريس، 1992.

مسرح جمهور، "الأبداع الدرامي المعاصر في إي لدي فرانسا، 1993.

فينافير ميشيل، كتابات عن المسرح، 1982.

فينافير ميشيل، العائد من آفينيون، آرل 1987.

المخرج:

آليفي ماري – أنطوانين، الإخراج في النصف الأول من القرن العشرين، باريس، 1938.

بيك فوكيير، فن الإخراج، باريس، 1884.

كوبفرمان إيميل، بلانشون، لوزان، المدينة 1969.

كورفين ميشيل، موليير ومخرجين اليوم، ليون، 1985.

دوربرنار، النص وخشبة المسرح، انسيكلوبيديا عالمية إضافية، باريس، 1984.

دوربرنار، مسرح حقيقي، باريس، سوى 1971.

برونرفرنسيس، صراع أنطوان في المسرح الحرب، باريس، 1964.

روبين جان – جاك، مسرح وإخراج، 1880-1980 باريس، 1980.

تدشاريير- إيميه، ماو المسرح أو قاعدة اللعب، باريس، سوى، 1949.

فنشتين أندريه، الإخراج المسرحي وشرطة الفني، باريس، 1955.

فرديل جان، عمل المخرج، ليون، آليياس، 1995.

الممثل:

أسلان أوديت، الممثل في القرن العشرين، باريس، 1974.

دوبون فلورنس، الممثل – الملك، المسرح في روما، باريس، الآداب الجميلة، 1985.

دوفينيار جان، الممثل، مخطط سوسيولوجيا الممثل، 1965.

جوردون آن – ماري، تكوين الممثل، باريس، 1981.

لوكوك جاك، مسرح الحركة، تمثيل صامت وممثلين، باريس، بوردا، 1987.

ميلز جان- كلود ورينيوه فرنسوا، قول الشعر، باريس، سوى 1987.

روبين جان- جاك، فن الممثل، باريس، ماذا أعرف؟ 1985.

مسرح / جمهور، إدارة الممثل، 1985.

مسرح / جمهور، عورة الممثلين، 1985.

مسرح / جمهور، لماذا التمثيل؟ 1986.

حرفيو الصورة الفنية

بابليه دونيس، فن عام ديكور المسرح، باريس، 1965.

بانو جورج، ملابس المسرح في الإخراج المعاصر، باريس، 1980.

بابرت رولان، أمراض الملابس المسرحية، أبحاث نقدية، باريس، 1964.

بونا إيف، إضاءة العروض، باريس، المكتبة المسرحية، 1982.

قاموس متعقل ومصور للمسرح الإيطالي، آرل، 1992.

ديو أندريه، الإضاءة: الزمن وحياة الظلال، عمل مسرحي، لوزان، 1977.

فوريتيه دانيال، الصوت، الصوتي/ التقني، باريس، ناثان، 1990.

جولم جاك، عمارة سينوجرافية وديكورات مسرحية، باريس، 1985.

كوننجسون إيلي، الفضاء المسرحي في القرون الوسطى، باريس، 1975.

ترويتيه باتريس، الإضاءة في المسرح، عمل مسرحي، لوزان، 1977.

ترويتيه باتريس، البروجكتور أو كيف تصنع المعنى، عمل مسرحي، لوزان، 1977.

فالنتين فرنسوا- إبريك، إضاءة للعرض، باريس، 1982.

عمال اليومية

بانو جورج، ذاكرة المسرح، آرل 1987.

كراسات الكوميدي فرانسيز، أرشفة المسرح، باريس، 1999.

ديكوت موريس، جمهور المسرح وتاريخه، باريس، 1964.

جوردون آن- ماري، جماهير اليوم العريضة، باريس، 1991.

جي جان – ميشيل، جماهير المسرح، باريس، وزارة الثقافة، وثائق فرنسية، 1988.

بافر باتريس، تحليل العروض، باريس، 1996.

بييرون آنياس، المسرح، مهنة، لغته، باريس، هاشيت، 1994.

مسرح / جمهور، رقم 71/70، جونفيلييه 1986.

أوبرسفيلد آن، قراءة المسرح، 2، مدرسة المشاهد، باريس، ببلان، 1991.

ميشيل برونر

ورشة المسرح

من قراءة نص إلى العرض، صناعة عرض مسرحي هو عمل جماعي يشمل معًا ظواهر ثقافية وتقنية أو اقتصادية. هذا الكتاب يعرض مختلف المؤلفين الذين ينتمون هكذا إلى ورشة المسرح - كاتب درامي، ممثل، مخرج، مصمم سينوجراف، مصمم ملابس، الخ...

يحددون موقعهم ويعرضون بطريقة محددة جدًا وظائفهم. يوجد أيضًا وجهات النظر التاريخية والتقنية، يبين كيف أن الشروط المادية للعرض أسهمت في تفسير الكتابة المسرحية وعلى العكس كيف أن فن عرض ما يعتمد على دارمية عصره.

هذا الكتاب يتوجه لدارسين دراسات مسرحية، ولكن أيضًا للممثلين الشبان، والمخرجين، محترفين أو هواة، ولكل من يعملون المسرح.

ميشيل برونر

أستاذ محاضر، بجامعة لوميير ليون 2، مؤلف "تحليل النص المسرحي" دونو 1998، و"إقرأ نزوات ماريان (بول 2000) وهو أيضًا ممثل ومخرج.